1127-15

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIV. Band. 1. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1911.

Diesem Heft liegt ein Prospekt des Verlages von Herrmann Holst, Königlicher Hofkunsthändler in Dresden bei.

Neue Auflage soeben erschienen

A. Springers Handbuch der Kunstgeschichte
I. Band:

DAS ALTERTUM

Neunte, erweiterte Auflage, bearbeitet von ADOLF MICHAELIS

564 Seiten mit 995 Textabbildungen. 15 Farbendrucktafeln und 1 Mezzotintogravüre
In Leinen gebunden 9 Mark

Diese wieder aufs höchste vervollkommnete und bereicherte Auflage ist das literarische Testament des jüngst verstorbenen Archäologen, Prof. A. Michaelis. Bis in die letzten Tage seines Lebens hinein hat der unermüdliche Forscher seine Kraft und Arbeit dieser neuen Auflage gewidmet.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN W. 35

Über die Maltechnik der Alten

Mit besonderer Berücksichtigung der römisch-pompejanischen Wandmalerei
Nebst einer Anleitung zur mikroskopischen Untersuchung der Kunstwerke

Mit 3 Tafeln — Von Professor Dr. E. RAEHLMANN — Preis 6 Mark

In unserem Verlage erscheint ab Mitte Januar eine neue Zeitschrift:

Bildende Künstler

Illustrierte Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde

Vierteljährig Mk. 4.—

Herausgegeben von
ARTHUR ROESSLER

Einzelne Hefte Mk. 1.80

Die „Bildenden Künstler“ wollen keine bestimmte Richtung im Kunstleben und Schaffen der Gegenwart vertreten, vielmehr der höheren Internationalität aller Kunst und des Ineinanderfließens der verschiedensten Kunstbewegungen und Regungen eingedenk, alle Arten von Kunstleistungen des In- und Auslandes in ihren Blättern zeigen. Neben alter, verschollen gewesener und noch nicht bekannter Kunst sollen die neuen und neuesten wertgrädigen Kunstleistungen, in typographisch mustergültiger Form in verschiedenen Farben und Reproduktionstechniken gedruckt, dem Kunstfreunde nahegebracht werden.

Das erste Heft bringt Reproduktionen der Werke von Fritz Hegenbart und Ivan Meštrović mit begleitendem Text und eine Folge äußerst interessanter Briefe des Malers Charles Schuch, des berühmten Freundes von Leibl und Trübner. Die folgenden Hefte werden Reproduktionen der Werke von Anton Romako, Max Oppenheimer, Egon Schiele, den Dachauer Meistermalern, Mitgliedern der „Neuen Sezession“ in Berlin usw., und Textbeiträge von Constable, Rahl, Waldmüller, Danhauser, Whistler, Goya, Delacroix, Schwind, Ingres, van Gogh, Runge, Führich usw. enthalten. Infolge ihrer Ausstattung und ihres Inhaltes werden die „Bildenden Künstler“ auch bei Bibliophilen freundliche Aufnahme finden.

Man abonniert auf „Bildende Künstler“ in allen
Buch- und Kunsthandlungen oder direkt beim

VERLAG BRÜDER ROSENBAUM, WIEN VIII

Das Bildnis eines Goldschmiedes.

Metallstiftzeichnung aus dem 15. Jahrhundert. Albertina. Wien.

Von Dr. **H. Ochenkowski.**

Eine wesentliche, stilistische Ähnlichkeit des Selbstbildnisses von A. Dürer in seinem 13. Lebensjahr (Albertina) mit dem Metallstiftporträt eines Goldschmiedes aus derselben Sammlung bemerkte als Erster Max J. Friedländer im Jahre 1896 (Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 19, S. 16, Abb.). Die hohe künstlerische Qualität dieser Zeichnung, die unter dem Namen Israels van Mekenem inventarisiert war, wurde von G. F. Waagen (Kunstdenkmäler in Wien, S. 160) hervorgehoben. Er sprach sie Hans Memling zu. M. Thausing (Gazette des B.-A. 1870, T. 4, S. 151) ist ebenfalls der Ansicht, daß sie von einem niederländischen Meister aus dem vorgeschrittenem 15. Jahrhundert stamme. In unseren Tagen berührten die interessante Frage des Zusammenhanges dieser zwei Bildnisse M. J. Friedländer, wie eben erwähnt wurde, der die Autorschaft Albrecht Dürers für das »Bildnis eines Goldschmiedes« vorschlägt, ferner W. Weißbach (Der junge Dürer, 1906, S. 20, Anm.), der die Autorschaft Dürers ablehnt, und H. Wöllflin (Die Kunst Albrecht Dürers, 1908, S. 149, Anm. 2), der diese Frage nur flüchtig streift.

Die Ähnlichkeit in der allgemeinen Auffassung einer menschlichen Halbfigur scheint mir tatsächlich zu bestehen, und zwar in einer so auffallenden Weise, daß sich, bei Betrachtung des Selbstbildnisses des 13 jährigen Dürer, der Wunsch von selbst aufdrängt, zu der Frage der Autorschaft des »Porträts eines Goldschmiedes« nochmals Stellung zu nehmen. Der dargestellte Mann hält in der Hand, als Wahrzeichen seines Standes, einen Stab, der an seinem oberen, trichterartig geformten Ende mit einer kleinen Erzfigur gekrönt ist. Sie stellt einen Geharnischten dar, mit einem Fähnlein in der Hand.

Dieser Spur folgend, komme ich, mit M. J. Friedländer, zu der Überzeugung, daß das Blatt nicht allein e i n e n Goldschmied, sondern d e n Goldschmied Albrecht Dürer den Älteren darstellt. Ohne diese Behauptung gleich am Ausgangspunkt übermäßig betonen zu wollen, stelle ich mir die Aufgabe, zwei Fragen zu beantworten, die sich bei der Betrachtung des Bildnisses eines Goldschmiedes aufdringen:

1. Ist es tatsächlich das Bildnis A. Dürers des Älteren?

2. Wer ist als Autor der Zeichnung zu nennen?

Zur Beantwortung der ersten Frage ist in erster Linie ein Vergleich des »Bildnisses eines Goldschmiedes« aus der Albertina mit dem ihm zeitlich am nächsten stehenden Bildnisse A. Dürers des Älteren aus dem Jahre 1490 (Uffizi) anzustellen. Es ist dasselbe längliche, schmale Gesicht bei einer sehr breit ausladenden Kinnlade und großem Schädel; derselbe Ansatz und Umriß der Nase. Diese beiden Merkmale sind freilich etwas allgemeiner Natur, da sie von dem üblichen niederländischen Gesichtsschema nur wenig abweichen, und zwar nur in der kleinen rhomboidalen Fläche, die sich bei den beiden Bildnissen deutlich zwischen Augenbrauen und Nasenwurzel, mit der Spitze gegen die Stirne anliegend, abzeichnet. (Es ist nicht zu leugnen, daß die Zeichnung unter starkem niederländischen Einfluß entstanden ist).

Ein anderes Merkmal deutet zuverlässig auf das gleiche Vorbild für beide Bildnisse. Es ist das charakteristische Zucken der Oberlippen und des Mundwinkels, wie ein gutmütiges, im Nebel zerfließendes Lächeln. Wenn wir nun vorläufig von dem Bildnis A. Dürers d. Ä. aus der Uffiziengalerie absehen, so tritt dieser Mundausdruck genau in derselben Weise in dem Londoner Exemplar auf, das die Figur Dürer des Vaters darstellt (1497). (H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 1908, S. 149, äußert sich darüber in folgender Weise: »Das Exemplar der Londoner Galerie hat den Vorzug, ohne das Original selbst zu sein, doch jedenfalls die vertrauenerweckendste Zeichnung zu enthalten.« Verfasser glaubt — mit Sir Montagu Peartree, »Dürer Society«, Bd. 8, S. 3ff., 1905, Abb. — in dem Londoner Exemplar Dürers eigene Hand zu erkennen.) So ein Mundausdruck kann nur einem und demselben Manne zu eigen sein.

Um einen vollständigen Eindruck von diesem für die Person des Goldschmiedes individuellen Merkmal zu gewinnen, ist dieses Bildnis mit ähnlichen niederländischen Bildnissen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu vergleichen, deren Meister sicher aus derselben Schule wie der Meister des »Bildnisses eines Goldschmiedes« hervorgingen. Am ähnlichsten ist der Mund auf einem Memling zugeschriebenem männlichem Bildnisse aus dem Museum im Haag (Abb. bei K. Voll, »Klassiker der Kunst«, S. 24) und des angeblichen Kardinals della Croce (Wien, Galerie, Katalognummer 624, welches dort als ein Werk von Jan van Eyck bezeichnet wird). Und dennoch muß der Vergleich überzeugend wirken für die Abwesenheit eines etwa üblichen Schemas.

Diese zwei auffallenden und unverkennbaren, einheitlichen Merkmale: die kleine Sehnenfläche zwischen den Augenbrauen und der lächelnde Zug des Mundes, werden bei einer genauen Betrachtung des Gesichtes durch das Doppelkinn unterstützt, sie sind auch bei der Hand sichtbar, die auf

dem Bildnisse des Vaters (Uffizi) eine rohe, abgearbeitete, schwielige Hand eines Handwerkers ist, ebenso wie auf dem »Bildnisse eines Goldschmiedes« (Albertina). Die Fingergelenke sind hier und dort etwas angeschwollen, wie es bei einem Gichtleidenden vorkommt. Der Zeigefinger auf dem Albertina-Bildnisse ist ebenso etwas verbogen wie der Zeigefinger der linken Hand auf dem farbigen Bildnisse (Uffizi) (ein für die beiden Dürer, Vater und Sohn, charakteristisches Merkmal). Die übrigen sind dieselben von der Natur, von der Krankheit oder durch die Arbeit entstellten Finger.

Die Augen sind klein, sitzen tief und sind, vom Ausdruck abgesehen, in rein formaler Hinsicht genau dieselben, was ganz besonders beim Vergleich des Albertina-Bildnisses mit dem Londoner Porträt aus dem Jahre 1497 auffällt. Dort wie hier die emporsteigenden, geschwungenen Augenbrauen (nicht bei dem Uffizi-Bildnisse), dort wie hier dieselben Details der Augenhöhlen, soweit sie das individuelle Gepräge eines und desselben Mannes wiedergeben. Im »Bildnisse eines Goldschmiedes« fehlt das herabfallende obere Lid, was im Bildnisse 1497 (London) durch das vorgerückte Alter zu erklären wäre, dagegen ist die Profillinie der Backe, die bei dem Uffizi-Bilde tiefer in die Einbuchtungen hineingeht, bei den beiden anderen Bildnissen beinahe dieselbe. Das Kinn ist ebenso stark ausgeprägt, beinahe eckig, bei dem Uffizi-Bildnisse dagegen etwas runder gebildet.

Ich gehe mit Absicht ins Detail ein, da es mir an historisch-literarischen Urkunden fehlt, um einen vollständig überzeugenden Beweis durchführen zu können. Es bleibt mir ausschließlich der Weg der formalen, durch die Augen empfundenen Wahrnehmung übrig, der mich zu einer logisch überzeugenden Tatsache führen soll. In dieser Hinsicht sind derartige Parallelen, wie Kinn, Nase, die rechte Augenhöhle (Albertina), Kinn, Nase, die linke Augenhöhle (London) von überzeugender Wirkung.

Die Unterschiede zwischen dem »Bildnisse eines Goldschmiedes« und dem Dürer d. Ä. aus der Uffizi-Galerie liegen in der verschiedenen Auffassung des Haares, in der Profillinie der Backe, die das Jochbein (os zygomaticum) im Bildnisse des Vaters 1490 höher ansetzen läßt und oberhalb des Kinnes stärker einbiegt. Der Kopfhaltermuskel (»breiter Halsmuskel« sterno-cleido-mastoideus) ist hier (Uffizi) weniger ausgeprägt, obwohl ebenso charakteristisch für die Persönlichkeit des Dargestellten. Der Blick ist lebendig und andachtsvoll, die etwas kürzere Nase ist auf den idealisierendem Schönheitssinn Albrecht Dürers d. J. zurückzuführen, der aus seinen Selbstbildnissen bekannt ist.

Diese Unterschiede in der Auffassung sind freilich den Übereinstimmungen gegenüberzustellen, da diese zwei Bildnisse nicht von einer und derselben Hand stammen, wie es Friedländer vermutet. Damit stehen wir der Beantwortung der zweiten Frage gegenüber.

Bevor ich einen Namen für den Autor des »Bildnisses eines Goldschmiedes« vorschlage, will ich einige Punkte berühren, die gegen die von Friedländer vertretene Autorschaft Dürers d. J. sprechen.

Vor allem die Technik. »Hier und dort (d. h. auf dem Selbstbildnisse Dürers aus dem Jahre 1484 und auf dem Bildnisse eines Goldschmiedes), sagt M. J. Friedländer (S. 16), ist dem Metallstift mit fleißigem Drücken und Stricheln eine Schattentiefe abgezwungen«. Mit dieser Meinung F.s kann ich nicht einverstanden sein. Die Schattentiefe existiert ausschließlich bei dem Bildnisse des Goldschmiedes, bei dem des Knaben ist dieser Vorteil der Stifttechnik, ganz im Gegenteil, so gut wie gar nicht ausgenützt. Es sind lauter einzelne, deutlich voneinander getrennte Linien, welche die Wirkung von der Schattentiefe, wie bei dem Bildnisse des Goldschmiedes, nicht erreichen. Albrecht Dürer arbeitet überhaupt nie mit Flächen; er gibt die Schatten rein zeichnerisch, mit gekreuzten, gequerten und parallel verlaufenden Linien. Dagegen sind die Schattierungslinien im Bildnisse des Goldschmiedes — in den mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Partien des Gesichtes, der Brust, der Schulter und der Hand — als Flächen angegeben. Diese sind auf der Abbildung nur in den tiefsten Schatten deutlich zu sehen. Durch das vielfache und fleißige Durcheinanderstricheln mit dem Metallstift bildete sich auf der Originalzeichnung in den sämtlichen Schatten der oben erwähnten Partien ein Metallabglanz, der die einzelnen Striche zu einer Fläche zusammenfügt und sie deutlich als solche erscheinen läßt [1]).

Der Zeichner des »Bildnisses eines Goldschmiedes« beabsichtigte sicher alle Schattierungen in Flächen auszuführen, da die liniierten Schatten an der Kappe, am Ärmelschlitz, am Unterarm und an der Handfläche lediglich als eine Vorzeichnung für diese Schatten zu deuten sind, die nicht mit der Sorgfalt der Schatten des Gesichtes und Brust ausgeführt worden sind. Eine andere, die erste Vorzeichnung in leichten Linien, gab die allgemeinen Umrisse der Figur an. Diese Vorzeichnung rings um die Kappe, an den beiden Schultern und am Tische (als Verlängerung der Umrißlinie des Körpers) ist ebenso am Originale wie auf der Abbildung zu bemerken. Eine zweite Vorzeichnung, die Vorzeichnung für die Schatten, sollte in ziemlich weit voneinander liegenden flüchtigen Linien die verschiedene Tiefe der inneren Schatten angeben. Diese letzteren sollten später sämtlich

[1]) Die Abbildungen des Selbstbildnisses A. Dürers aus dem Jahre 1484 geben ausnahmslos sämtliche, leicht graue Silberstiftstriche bedeutend dunkler wieder, als sie im Originale zu gewahren sind. Dagegen sind die tiefen Schatten des »Bildnisses eines Goldschmiedes« mit ihrem schimmernden Bronzeton bei den Abbildungen derartig modifiziert und in der Farbe verändert, daß sie dadurch auf eine Ähnlichkeit in der Strichführung mit dem Selbstbildnisse Dürers 1484 zu deuten scheinen. Das ist absolut falsch. Der Gesamteindruck ist bei der Betrachtung der Originale ein gänzlich anderer.

mit dem Stift nachgezeichnet und mittels vielfachen Durcheinanderstrichelns zu Flächen verarbeitet werden. Auf der hier in Frage kommenden Zeichnung sind sie nur in den oben erwähnten Hauptpartien der Figur ausgeführt, bei den übrigen Partien blieb die Vorzeichnung unbedeckt.

Diese Art der Technik gibt dem »Bildnisse eines Goldschmiedes« in den am sorgfältigsten ausgeführten Partien den Vorteil, plastisch zu erscheinen. Halten wir den Papierbogen flach auf der Höhe unserer Augen, so scheinen die Hauptteile des Gesichtes und der Figur im Relief hervorzutreten. Das Selbstbildnis des jungen Dürer reagiert auf diese Prüfung nicht, es wirkt flach.

Die Technik bei dem Bildnisse aus der Albertina ist mit einem Worte als malerisch zu bezeichnen: sie sucht mit breiten Flächen die plastische Wirkung hervorzuheben. Dem jungen Dürer war diese Technik unpassend, er arbeitet gern mit Linien, deswegen benutzte er in seiner Jugend mit Vorliebe die Feder, die jede malerische Flächenangabe ausschließt. Die Stifttechnik ermöglicht sie in hohem Grade und doch wird dieser Vorteil von Dürer in seiner frühen zeichnerischen Tätigkeit auch für die Silberstiftzeichnungen nicht ausgenützt. Die kleine Schattenfläche am Kehlkopf und am Kinn in seiner Knabenfigur, weiter am lautenspielenden Engel, 1497, L. 73 (Berlin) (auch hier an der Kehle) ist kaum zu betonen. An seiner chronologisch dritten Silberstiftzeichnung, an dem Porträt seiner Frau, 1504 (?), L. 133, ist nicht die geringste Schattenfläche zu bemerken (vgl. die Erwähnung dieser Silberstiftzeichnungen bei M. J. Friedländer, Repertorium Bd. 19).

Ein weiterer Unterschied zwischen der technischen Auffassung des Meisters des »Bildnisses eines Goldschmiedes« und der des jungen Dürer liegt in der Bildung der Augenumrahmung; wenn der erste das obere Lid in drei Bögen angibt und den untersten Bogen des oberen Lides stark gegen die Schläfe verlängert, wird das Lid bei Dürer nur in zwei Bogen angedeutet (so auch bei dem Bildnisse seines Vaters aus dem Jahre 1490 (Uffizi), bei Friedrich dem Weisen, 1494 (Berlin), bei Hans Tucher usw. bis auf sein Selbstbildnis aus der Münchener Pinakothek) und der Rand des Oberlides wird nicht oder nur gering gegen die Schläfe verlängert, immerhin geht die Verlängerung nicht bis an die äußere Begrenzung der Augenhöhle, wie es bei dem Albertina-Bildnisse eines Goldschmiedes der Fall ist (vgl. die ähnliche Augenbildung eines Rogier van der Weyden). Die Augen sitzen hier tief in der Augenhöhle, treten nicht wie dort aus dem Kopfe heraus.

Ein großer Unterschied ist auch in der Wiedergabe des Haares zu gewahren. Das Haar des kleinen Dürer, glatt über der Stirn anliegend, fällt in breiten Streifen um den Hals herunter. Dieses Haar scheint durch eine fein empfundene, in leichten Bögen verlaufende Schattierung individuell

und treu nach der Natur wiedergegeben. Es macht den Eindruck, als ob der Knabe tatsächlich dieses lange, blonde, leicht gewellte Haar besessen habe. Dagegen ist das krause Haar des Vaters viel härter und mehr schematisch, mit vereinzelten stark in die Untergrundierung eingeritzten Linien angegeben. Die Farbe dieses Haares ist nicht zu unterscheiden. Es ist



Selbstbildnis des Goldschmiedes Albrecht Dürers d. Ä. (Albertina).

Haar, aber es hat in formellem und individuellem Sinne nur wenig Zusammenhang mit dem Kopfe.

Auffallend ist weiter die verschiedene Faltenangabe. Während Dürer eckige und harte Falten an seinem Gewande anbringt, sind dieselben bei



Selbstbildnis Albrecht Dürers d. J. vom Jahre 1484 (Albertina).

dem Bildnisse des Vaters rund und weich (mit der Ausnahme der beiden Ärmelschlitze, wo die Wiedergabe des Stofflichen zu einer anderen Lösung führte).

Hiermit dürfte zur Genüge erwiesen sein, daß der Autor des Bildnisses Dürers d. Ä. (Albertina) nicht Albrecht Dürer d. J. ist.

Um den Namen des Zeichners festzustellen, ziehe ich einen weiteren Vergleich zwischen dem Selbstbildnisse Albrecht Dürers (Albertina) und dem »Bildnisse eines Goldschmiedes«, und zwar nicht mehr in technischer Hinsicht. Jetzt gilt es, die Art, in welcher dort und hier eine menschliche Figur im Spiegel gesehen und aufgefaßt wird, zu vergleichen.

Vor allem gewahren wir bei den beiden Figuren zwei auffallende Momente: den mitsamt der Hand verborgenen linken Unterarm; die starre Stellung der Irissterne. Beides ist für ein skizziertes Selbstbildnis bezeichnend und leicht zu erklären. Erstens ist die rechte Hand des Zeichners, die im Spiegel als linke erscheint und als solche auf das Papier übertragen werden soll, in fortwährender Bewegung, folglich kann sie nicht getreu nach der Natur gezeichnet werden. Zweitens, falls der Zeichner seinen Blick nicht nach der Seite gewendet wiedergeben will, muß er die beiden Irissterne aus dem Gedächtnis hineinzeichnen. Da es keinem Zweifel unterliegt, daß das Bildnis des Knaben ein Selbstbildnis ist, so sind die Begleitmerkmale für die Entstehungsart eines skizzierten (also ohne weitere Bearbeitung der linken Hand), direkt nach dem Spiegel aufgefaßten Selbstbildnisses beim Bildnisse des Vaters kaum anders zu deuten.

Die Zeichnung aus der Albertina stammt nicht von einem Niederländer, auch nicht von Albrecht Dürer d. J., sie ist ein Selbstbildnis, also ein Werk von Dürers Vater.

»Das innige und eindringliche Werk hat für eine niederländische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht genug leichten Geschmack, nicht genug Stil — oder Manier«, sagt M. J. Friedländer mit vollem Recht. Es ist kein Niederländer, der das Blatt ausgeführt hat, es ist ein Deutscher, der »lang in Niederland gewest bei den großen Künstlern« (Dürers Familienchronik), der eine niederländische Kappe trägt, weswegen seine Zeichnung beim ersten Anblick an niederländische Arbeiten erinnert. Bei seiner unleugbaren großen zeichnerischen Begabung weist dennoch dies Werk manche beträchtlichen Fehler auf. Es sind: der allzugroße Kopf, gegenüber dem kleinen Körper und der schmalen Schulterbildung, der zu kurze rechte Oberarm, die kleinen Augen. Das starke Gefühl des Plastischen, was einem Goldschmied besonders nahe liegt, und die differenzierte Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Tracht ist aller Bewunderung wert.

Ich habe bisher auf eine unmittelbare Abhängigkeit der Zeichnung des kleinen Dürer (Albertina) von dem Selbstbildnisse seines Vaters mit

Absicht nicht hingewiesen. Inwiefern diese Zeichnung des Vaters dem Sohne als Vorlage gedient hat, wird im folgenden erläutert. Dem gewöhnlichen Sachverlauf nach war der junge Dürer nicht gezwungen, sich als Vorlage auf diese einzige Zeichnung seines Vaters zu beschränken, sondern er hatte viele von der Hand des Vaters, in seiner Lehrzeit in den Niederlanden und später in Nürnberg ausgeführte Vorlagen vor Augen haben und studieren können, bevor er sich getraut hat, seine Kräfte in einer Zeichnung nach seiner eigenen Figur zu probieren.

So übernahm er vom Vater außer derselben Auffassung einer menschlichen, im Spiegel gesehenen Halbfigur noch die Art der Wiedergabe des Nasenumrisses, der in einer harten Linie oberhalb seines linken Augenlides ansetzt, an der Nasenwurzel einbiegt und am Nasenflügel ausladet [2]). Eine zweite ähnliche Linie fängt oberhalb der linken Schläfe an, geht dem Umrisse der Backe entlang, macht die Rundung des Kinnes und zerfließt im Lichte der rechten Backe. Diese dicken, dunklen, harten Linien sind technisch so zu erklären, daß sie erst nach der Ausführung der Schatten aufgetragen worden sind, um die höchste Schattentiefe zu verstärken. Beide Linien und die dem Charakter und künstlerischem Zweck nach ähnliche Linie, die die Brustpartie beim Selbstbildnisse des Vaters von dem Oberarm trennt, sind tief in die Untergrundierung eingegraben, so daß der Kreidegrund in manchen Stellen unter dem Druck des Stiftes aufplatzte (am Backenumrisse des Sohnes und an der Brust des Vaters).

Manche Ähnlichkeit in der technischen Behandlung von Einzelheiten wird bei näherer Untersuchung beider Zeichnungen zutage treten. So ist der innere Umriß der Augenlider im großen und ganzen derselbe. Es sind nur die Linien, die von der Hand des Vaters stammen, weicher und geübter. Sonst setzt der untere Umriß ebenso mit einer kleinen Wulst am Tränensack an; in tiefer Ausbuchtung und in Doppelumriß läuft er an der entgegengesetzten Ecke aus. Die Kontur des Oberlides ist gleichmäßig geschwungen; bei dem rechten Auge des kleinen Dürer etwas zu steil gegen den Tränensack herabfallend, wirkt sie deswegen flach. Bei dem linken Auge dagegen ist sie, genau wie beim Vater, vom Tränensack ab stark gehoben und fällt dann in gleichmäßiger Bogenlinie gegen die Schläfe herunter (ich berühre mit Absicht an dieser Stelle nicht die empfundenen Unterschiede zwischen den Augen auf beiden Zeichnungen, da sie ohne jeder Bedeutung für die Untersuchung der Schulabhängigkeit eines Meisters von dem anderen sind). Die Schatten zwischen Nase und Mund sind die gleichen. Der Mund, obwohl

[2]) Ich verweise wieder auf die mangelhafte Wiedergabe der Einzelheiten bei den Abbildungen. Am Gesichte des Vaters ist diese Linie nur am Originale deutlich zu verfolgen. Auf den Abbildungen fließt sie mit den tiefen Schatten der linken, schmäleren Gesichtsseite zusammen.

ganz verschieden charakterisiert, weist dieselbe Art der Angabe der Oberlippe auf, mit einem stark ausgeprägten Zipfel in der Mitte und einem beinahe gerade verlaufenden Strich, der die Lippen an der beleuchteten Gesichtshälfte teilt. Der Umriß der unteren Lippe, dem Vorbilde des Vaters folgend, setzt unmittelbar an dem Mundwinkel an. Es ist weiter das Streben sichtbar, das Gewand an der Brust des Knaben durch einige flüchtige Schatten links an der Brust so zu bilden, daß es dem plastisch anliegendem Wams des Vaters ähnlich sei. Die Wiedergabe des plastisch unter der Mütze hervortretenden Schädels des Vaters und seines Unterarmes unter den Ärmelfalten ist vom Sohn nicht angestrebt, dagegen scheint die rechte Wellenlinie des Obergewandes an der Brust, wieder in derselben Art vom kleinen Dürer übernommen zu sein.

Die eben angeführten Ähnlichkeiten und Anklänge mögen auf das Selbstbildnis A. Dürers d. Ä. deuten, als einer Vorlage zu dem Selbstbildnisse A. Dürers d. J. aus dem Jahre 1484. M. J. Friedländer (a. a. O.) erwähnt zwar eine Kopie nach dem Bildnisse des Vaters, die mit der Jahreszahl 1486 versehen ist; dieses Datum ist unzuverlässig, da es von einer anderen Hand als die Zeichnung stammt und kann kaum in Betracht gezogen werden. Das Originalblatt (Albertina) scheint, auch dem Alter des »Goldschmiedes« nach, um 1480 entstanden zu sein, da es einen ungefähr 50jährigen Mann darstellt (Dürer d. Ä. ist, nach Thausing, 1427 geboren). Meiner Meinung nach scheint gerade dieses Blatt dem jungen Dürer als unmittelbare Vorlage gedient zu haben, schon aus dem Grunde, daß er auf diesem seinem Jugendblatte, dem Vater nachahmend, manche Linien, wie oben erörtert wurde, stark in die Untergrundierung eingegraben hatte, ein Verfahren, welches auf seinen bis auf unsere Zeit erhaltenen Jugendzeichnungen nie mehr wiederkommt. Dasselbe ist von der Art zu sagen, wie der Umriß der Unterlippe in der Jugendperiode A. Dürers d. J. nie wieder unmittelbar an dem Mundwinkel ansetzt, sondern ausschließlich bei seinem Selbstbildnisse aus dem Jahre 1484.

So ist die zeichnerische Begabung seines ersten Lehrers, für den ich den Vater halte, durchaus nicht zu unterschätzen.

Bemerkenswert ist die Feinheit, mit welcher A. Dürer d. Ä. den Stoff seiner Mütze künstlerisch empfunden und wiedergegeben hat (sie ist aus Tuch von warmer Farbe, rot oder braun). Ohne weiteres sieht man den Unterschied zwischen dem Stoff, aus dem die Ärmel und dem, aus welchem die beiden Schlitze gefertigt sind. Und nicht minder fällt sofort ins Auge das meisterhaft behandelte Leder des eng an der Brust anliegenden Wamses.

Die Merkmale, welche die einzelnen Stoffe der Tracht unterscheiden lassen, sind ausschließlich nach der Technik des Originales festzustellen und sprechen für die hohe Qualität der Zeichnung.

Archivalien zu L. Vanvitelli und G. B. Maini.

Von Dr. **Thomas von Wahl.**

»Die Forschung hat noch immer schwer unter dem großen Mangel publizierter Archivalien, die speziell auf die Künstler Bezug nehmen, zu leiden; es ist daher die Sache in Rom ansässiger Gelehrter, der Wissenschaft den Dienst solcher Veröffentlichungen zu leisten; denn bevor diese unentbehrliche Grundlage geschaffen ist, verbietet es sich von selbst, eine brauchbare Künstlergeschichte zu schreiben.« Diese Bemerkungen Konrad Eschers in seinem kürzlich erschienenen Buch über »Barock und Klassizismus« (S. 41) veranlassen mich, aus meinen archivalischen Exzerpten folgende zu Nutz und Frommen einst zusammenzustellender Künstlerbiographien zu veröffentlichen.

Es handelt sich um ein Werk der Architektur und ein solches der Skulptur, beide um 1750 entstanden, nämlich das Kloster von S. Agostino mit seiner Bibliothek (Biblioteca Angelica) von Vanvitelli und seinem Schüler Morena und die Statue des Papstes Benedict XIV. (Lambertini) in demselben Gebäude (jetzt Marine-Ministerium) von Giovambattista Maini.

Nach den im Archivio di Stato (Sezione Gesu: Classe 8^{a} Amministrazione. Archivio degli Agostiniani vol. 262, fol. 255 ss. Pagamenti fatti alli artisti per materiali e frutti de'censi per la nova fabrica del convento dal 1746 al 1763 Tom. I, S. 12) erhaltenen Quittungen und Kontrakten lassen sich folgende Daten für den Neubau des Klosters und seiner Bibliothek feststellen:

Am 1. März 1746 beginnen die Arbeiten auf Veranlassung des R^{mo} P. M^{io} Agost^{no} (Reverendissimo Padre Minore Agostiniano) Gioia, Giulio, wie es auf dem Titelblatte des vol. 263 derselben Reihe heißt — »Libro delle spese e Pagamenti fatti a Muratori e Manuali per le Loro Giornate respettivamente date nella Fabrica del nuovo Convento e riattamento della Chiesa di S. Agost^{no} di Roma, alla quale fabrica diedesi principio il dì primo Marzo 1746 per Ordine del R^{vmo} P. M^{io} Agost^{no} Gioia, moderno e Perpetuo dell' Ordine Agostiniano, da Giovinazzo« — unter Heranziehung des Luigi Vanvitelli als Architekten. Als Gehilfe — giovine dell' architetto —

wird Antonio Rinaldo genannt, dessen Stelle vom Jahre 1751 ab von dem Architekten Carlo Morena eingenommen wird. Dieser wird 1754 sogar sostituto, Stellvertreter, des Oberleiters Vanvitelli, weil letzterer durch seinen gleichzeitigen Schloßbau in Caserta zu sehr in Anspruch genommen, oft von Rom abwesend ist. Vanvitelli erhält nach einer Anzahlung von 500 scudi und einer Zahlung in derselben Höhe nach Schluß der Arbeiten jährlich 200 scudi, so daß sich also seine Einnahmen als Oberleiter am Neubau des Klosters von S. Agostino während der 10 Jahre, die der Bau dauerte, auf 3000 scudi (= £. it. 15 000) beliefen. — Sein Gehilfe Antonio Rinaldi erhält jährlich 50 scudi (viermal), wozu eine Extrazahlung bei Beginn der Arbeiten von 40 scudi kommt, und 20 scudi »per disegni ed altre operazioni fatte in occasione della Lite con li Portoghesi«, deren Kirche dem Neubau gegenüberlag. — Sein Nachfolger im Amt, der Schüler Vanvitellis, Carlo Morena, war am Bau noch weitere 6 Jahre tätig mit demselben Jahresgehalt von 50 scudi, wobei er am Schlusse der Arbeiten eine Gratifikation von 50 scudi und für den Entwurf der Bibliothek bloß 5 scudi erhielt.

Das Kloster ist ein nüchterner, schmuckloser Nutzbau, der Hof mit seinen Pfeilerarkaden wirkt zu schwer und die Treppe rechts entbehrt barocker Großzügigkeit. — Bei Gelegenheit des Umbaues 1747 wurde die »scrofa« (Mutterschwein), früher ein wasserspendender Brunnen im Hofe von S. Agostino, an die Straße versetzt, der sie den Namen gab. Eine Schale, welche das Wasser auffing, war noch in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts vorhanden; jetzt ist auch diese nicht mehr, und die scrofa spendet dem Vorübergehenden keine Kühlung.

Während hier der Neubau des Klosters sich erhob, bedurfte die anstoßende, im Jahre 1479 vom Card. Estouteville gegründete Kirche von S. Agostino dringender Restaurationsarbeiten. Daß die Väter von S. Agostino von dieser Notwendigkeit überzeugt waren, ergibt sich aus folgendem Kontrakte, den sie mit ihrem Architekten Vanvitelli abschlossen:

Roma. S. Agostino, li 15 Maggio 1756.

Essendo necessitati il M. R. P. Priore e P. P. di S. Agostino demollire la cupola della loro chiesa con li 4 Archi, che la sostengono, li Petti nelli Angoli, e fors' anche qualche parte delle Volte contigue con rifare li 4 archi in luogo delli demolliti come pure abbassare il Campanile, ed essendo per ciò necessario valente Architetto che a tutto ciò compiere assista, anno però li Sudetti parlato al Dign^{mo} e celebre Illmo Sig^{r} Luigi Vanvitelli, quale nonostante la di lui occupazion' grande nella magnifica Fab^{ca} di Caserta, si è compiaciuto accettare, come accetta, d'assistere à sud^{e} lavori col deputare egli Suggetto capace, e particolarm^{e} il Sig^{r} Carlo Morena capacissimo, che in di lui vece, e come fosse egli stesso assista per lui al lavoro sud^{o} e dal l'altra parte li Padri sud^{i} promettono, e si obbligano pagare all' Illmo Sig^{r}

Luigi Vanvitelli per ragne di tale assistenza nel modo sud° Scudi cento cinquanta annual mente da pli (pagarli) 10 cominciando dallo nuovo mese di Gennaro 1756 sinchè durerà tal aiattamento, di quanto sopra si è espresso senza che, oltre ciò rimanga ulteriore pretensione per titolo veruno, e cosi perche in tal guisa sono convenuti, e concordate le parti, e non altrimentii

(firmata:) Luigi Vanvitelli affmo come sopra.

Es begann also der Umbau von S. Agostino im Januar 1756 unter der Oberleitung des allerdings von Rom meist abwesenden, weil in Caserta beschäftigten Vanvitelli und unter der Aufsicht des bewährten Architekten Carlo Morena, der eben den angrenzenden Klosterbau beendigt hatte. Als Bauführer wird ein Francesco Caratelli genannt. Laut Schlußquittung sind die Arbeiten 1761 beendet, so daß Vanvitelli in 6 Jahren 900 scudi erhält. Die jährlich im Dezember ausgezahlten 150 scudi empfängt sein Bruder Urbano. — Aus den Quittungen erhellen einige Details über den Beginn der Demolierungarbeiten: Am 28. Februar sind die Gerüste aufgestellt zum Umbau der Kuppel, der zweiten der in Rom errichteten Kuppeln, die etwa 275 Jahre ausgedauert hatte. Am 6. März sind Kirche, Sakristei und Refektorium für die Zeit des Umbaues in einen Interimszustand versetzt. Am 30. April sind Gerüste und Vorarbeiten zum Abbruch der Kuppel beendigt. Am 8. Mai hat man begonnen, die Kuppel abzudecken. Am 22. Mai sind Tribünen, Orgel und Grabmäler verdeckt, um vor dem Staub der Arbeiten geschützt zu sein. Am 29. Mai ist der Hochaltar, ein Werk Berninis, verhüllt und am 5. Juni die übrigen Denkmäler, Bilder und Altäre am Chor verdeckt. Am 3. Juli endlich hat man ernstlich mit dem Abbruch der Kuppel und des Glockenturmes, dessen Höhe vermindert werden sollte, begonnen.

Der Löwenanteil an den Arbeiten, nicht so sehr am Verdienst, an Kloster und Kirche von S. Agostino fiel Carlo Morena — er wird auch Murena genannt — zu. Geboren 1713, kam er zunächst als Schüler zu Nicolò Salvi, dem Erbauer der Fontana Trevi. Von seinem Protektor, dem Card. Barberini, wurde er bald zu Vanvitelli gesandt, um diesem bei seinen Hafenbauten in Ancona behilflich zu sein. Als nun Vanvitelli vom Könige von Neapel nach Caserta berufen wurde, war der Zeitpunkt gekommen, wo Morena sich auf eigene Füße stellen konnte. Außer Kirchenbauten in Perugia, Foligno und Terni ist er in Rom beschäftigt mit dem Bau der reichen Kapelle Zampai in S. Antonino de' Portoghesi. In S. Alessio auf dem Aventin ist die Kapelle des Kardinals del Bagno sein Werk, ebenso der Hochaltar von S. Pantaleo. Nach seinen Entwürfen ist ein Gebäude für die Karthäusermönche bei S. Lucia della Chiavica erbaut und ihm übertrug Papst Benedict XIV. die »Modernisierung« von S. Michele e Magno (früher S. Michele in Sassia) im Jahre 1754. Er starb 1764.

Der erste Gehilfe Vanvitellis am Klosterbau von S. Agostino, Antonio Rinaldi, machte bald eine glänzendere Karriere: er wird als erster Architekt in die neue Residenz des russischen Reiches berufen. Hier betraut ihn die Kaiserin Katharina II. 1770 mit dem Bau des Lustschlosses in Gatschina. Der ins Stocken geratene Bau der Isaakskathedrale in Petersburg soll nach seinem Entwurf wieder aufgenommen werden und 1768 wird feierlich der Grundstein dazu gelegt. Doch auch dieser Entwurf ist nicht zu Ende geführt worden. — Einer der schönsten Paläste am Newa-Kai, das Marmorpalais, ebenso wie das Schloß in Gatschina, für den Günstling Katharinas II. Orlow erbaut, dankt ihm seine Entstehung.

II.

Hat man den Hof des heutigen Marine-Ministeriums betreten, so führt rechts eine Treppe in mehreren Absätzen hinauf zum ersten Stockwerke.

Auf dem zweiten Absatze steht man der überlebensgroßen Marmorstatue des Papstes Benedict XIV. (Lambertini), des eifrigen Verfechters der Lehre Augustins, gegenüber.

Giovanni Battista Maini wurde von seiten des Klosters S. Agostino mit der Herstellung dieser Statue betraut und die Bedingungen, wie folgt, kontraktlich festgelegt:

»Colla presente privata scrittura da valere come Istrum^to^ rogato da pubblico notaro convengono e si obbligano rispettivamente alle infrascritte cose il Sig^e^ Gio. Battista Maini per una parte el Pre. Mio. Diodato Corsari compagno del Rmo. Pre. Pnt. dell' Ord^e^ Agostiniano per l'altra: Il sud^o^ Sig^e^ Gio. Battista promette e si obbliga di fare la statua di Marmo rappresentante il Somme Pontefice felicem^te^ regnante col marmo proprio, e a tutte sue spese di nolo, e trasporti fino alla collocazione della statua sud^a^ nella nicchia da farsi al piano della scala del nuovo Convento di S. Agostino di Roma, ed insieme la piccola coltre di marmo, che richiedera il sito della nicchia pure a proprie spese tante del marmo, che della fattura, e trasporti come sopra: ed anche il modello di stucco in grande, per la cui struttura dovrà semplicem^te^ essergli prestata l'assistenza de' Muratori, e Falegnami dal Monastero col materiale che vi bisognerà: e tuttocio per il prezzo convenuto di scudi mille quattrocento cinquanta: li quali saranno pagati al sud^o^ Lig^e^ Gio. Battista Maini scultore dal sud^o^ Pre. Mio. Corsari nella maniera che siegue. Scudi quattrocento subito sottoscritta la presente: scudi cinquecento venticinque compiuta che sarà la statua, e cinquecento venticinque dentro il termine di un' anno da computarsi dalla situazione, e collocazione della statua nella nicchia, o per rata mese per mese, o tutti in una volta alla fine dell' anno, come meglio piacera al Sig^e^ Maini: e cosi

promettono e si obbligano rispettivam^te^ nella piu ampla forma della Rev^da^ Cam^ra^ Apostolica = Roma 15. ottobre 1747 =

Gio. Battista Maini
m'obbligo come sopra
Diodato Corsari mi obbligo come sopra.«

Aus den von Maini unterzeichneten Quittungen ergibt sich aber eine Gesamtsumme von bloß 1400 scudi, statt der 1450 im Kontrakt abgemachten. Diese Diskrepanz wird durch einen Zahlungsvermerk erklärt, der sich unter den anderen an Maini geleisteten Zahlungen befindet (Archivio Gesù. vol. 262 — Nei Registri pag. 96: Pagamenti fatti alli artisti per materiali e frutti de'censi per la nuova fabrica del convento dal 1746 al 1763. Tom. I S. 12), nämlich: »a 13 Feb^{ro} Diedi alli Sig^{ri} Dom^{co} Giovanini, e Michelangelo Colata scudi trecento per saldo del lavoro fatto assieme nel Piedistallo della statua sud^{ta}, qual lavoro fu tassato dal Sig^{r} Luigi (i. e. Vanvitelli)«. Es muß sich also im Laufe der Arbeiten zwischen Bildhauer und Auftraggeber eine Meinungsverschiedenheit bezüglich des Basamentes der Statue, sei es der Kostenpunkt oder die Qualität des Materials, gebildet haben, weswegen Maini die Ausführung des Sockels genommen und ihm dafür 50 scudi von der kontraktlich bestimmten Summe gestrichen wurden. Die Fertigstellung des Piedestals wurde den obengenannten Marmorarbeitern für die Summe von 300 scudi, nach Vanvitellis Taxation, anvertraut. Der Gesamtpreis für die Statue Benedict XIV. betrug also nicht wie früher 1450 scudi, sondern 1700 scudi. Giovan Battista Maini aus Mailand war ein vielbeschäftigter Bildhauer. Er und sein Hauptmitarbeiter Pietro Bracci, die gleichzeitig an verschiedenen Denkmälern im Lateran, S. Maria Maggiore, S. Pietro, auch an der Fontana Trevi beschäftigt waren, stehen ihrem ganzen Stilempfinden und ihrer Technik nach mitten im vergangenen Jahrhunderte drin; Maini z. B. so stark, daß er Bernini in seiner liegenden Statue der Sta Anna (in Andrea della Fratte) direkt nach der Ludovica Albertoni kopiert. Und die Fontana Trevi trägt ganz den Stempel von Berninis Stilempfinden bis in die Pflanzen hinein, die naturalistisch in den Stein gemeißelt sind. Das alles, als schon die Stimmung und die Stimmen gegen das »baroccume« immer vernehmlicher wurden in den Reihen der Klassizisten, Winckelmann und Milizia an der Spitze.

Maini hinterließ eine stattliche Reihe von Arbeiten in Rom, außer der schon erwähnten Statue Benedicts XIV. und der großen Neptunstatue an der Fontana Trevi, die Bracci nach seinem Entwurfe ausführte:

Statuen:

1. Filippo Neri, } in den Pfeilernischen von S. Peter,
2. S. Francesco di Paola }

3. Das Modell der Statue Clemens XII. an seinem Grabe, } in S. Giovanni in Laterano,
4. Neri Corsini mit den übrigen Grabfiguren, } in S. Giovanni in Laterano,
5. Grabmal des Marchese di Santacroce 1747, } in S. Maria in Publicolis,
6. S. Anna in S. Andrea della Fratte.

Dekorative Figuren:

7. Zwei Engel über einem Altar, } S. Agnese in Piazza Navona,
8. Denkmal Innocenz X. über der Eingangstür, } S. Agnese in Piazza Navona,
9. die Figur der »Verginità« über dem Papstwappen an der Fassade von S. Maria Maggiore,
10. zwei Engel, die Orgel haltend, in S. Pudenziana,
11. Stuckfigur auf dem Altare rechts in S. Maria de' Fornaci,
12. zwei Stuckengel in S. Maria della Scala,
13. vergoldete Stuckdekorationen im Oratorio de' Caravita.

Reliefs:

14. Relief über einer Tür in der Vorhalle von Sta Maria Maggiore,
15. Johannes in der Wüste predigend, über der linken Tür in der Vorhalle von S. Giovanni in Laterano.

Begriff und Wesen des Barock.

Von **Robert Hedicke.**

I.

Die Ansichten vom Wesen des Barock befinden sich zurzeit in lebhafter Gärung. Über den Barockbegriff zu schreiben ist also höchst aktuell. Was heute die »Gemeine Meinung« unter Barock versteht, ist schwer zu sagen. Es muß das Bestreben aller Fachgenossen sein, zu einer Klärung, zu einer Verständigung über diesen Grundbegriff der Kunstwissenschaft zu gelangen.

Definition: Der barocke Geist wendet die Formen mit einer bis zur Sinnlosigkeit sich steigernden Willkür an, um eine beabsichtigte künstlerische Idee oder Wirkung darzustellen.

Kommentar: Barock ist eine Geistesverfassung, an sich kein Stil — im Sinne der Architekturstile —, kann aber stilbildend wirken, persönlicher Stil werden. Barock ist Nichtachtung der Gesetze eines Stils, Formenwillkür. Barocker Geist kann in allen Architekturstilen auftreten. — Freie oder übertreibende Anwendung von Stilformen oder Stilgesetzen ist noch nicht barock, solange die Gesetze noch beachtet werden; erst mit der Willkür, die das Stilgesetz verletzt, beginnt die barocke Bildung.— Oppositionelle Anwendung von Formen anderer Stile innerhalb eines Stils und unter Beachtung der Gesetze dieses Stils, ist an sich nicht barock, sondern führt zu Stilmischungen; kann aber barock werden, wenn Willkür die Gesetze verletzt. Barock ist also willkürliche bis sinnlose Gesetzesverletzung. — Die reine Sinnlosigkeit ist nicht barock, sondern Negierung der Kunst. Von barocker Kunst kann nur die Rede sein, wenn eine künstlerische Idee oder künstlerische Wirkungsrechnung in Frage steht, der zuliebe die barocke Willkür angewendet wird.

II.

Historisches. — Die Bezeichnung barock wurde zuerst für gewisse Erscheinungen des 17. und 18. Jahrhunderts angewendet. In dieser Zeit sind die Äußerungen barocken Geistes besonders häufig. Die Namengebung scheint in Frankreich für kunstgewerbliche Formen erfolgt und von Italien als stilo barocco übernommen zu sein. Der Klassizismus hielt die Kunst

der letzten Jahrhunderte für ungereimt, gesetz- und sinnlos, d. i. barock. Die Wiener Schule liebt die Bezeichnung »die Barocke«, während in Deutschland von »dem Barockstil« oder »dem Barock« gesprochen wird. Die grundlegenden Darstellungen sind Burckhardts Charakteristik des italienischen Barocks und Gurlitts Geschichte des Barockstils. Beide gehen vom Barockstil als etwas Gegebenem aus. Schon Burckhardt hat darauf hingewiesen, daß es in der Spätgotik Erscheinungen gibt, welche sich zur Gotik verhalten, wie Rokoko zur Renaissance, und als Rokoko der Gotik vielleicht zu bezeichnen wären. Wölfflin hat Erscheinungen, welche im Anschluß an Michelangelo der römischen Hochrenaissance in Rom folgen, barock genannt und als malerische Massenbewegung charakterisiert. Nach der Ansicht von Dehio, die ich ausser aus seinem Aufsatz über Backofen auch aus seinen Vorlesungen über Renaissance und Barock[1]) (Sommer 1909) kenne, ist ein Wesentliches für den Barock die »Dissonanz als bewußt angewendetes Kunstmittel«. Schmarsow hat das Verhältnis des Barockstils zum Rokoko untersucht. Dann hat man auch in der Spätantike, in der hellenistisch-römischen Zeit Architektur des Orients gefunden, welche den Erscheinungen des Barocks des 17. Jahrhunderts wesensgleich und formenverwandt ist. Den Anstoß zu den neuesten Untersuchungen gab die Erforschung der nordischen Spätgotik und Frührenaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, in denen barockähnliche Bildungen uns auf Schritt und Tritt begegnen.

Bei diesem Stand der Dinge ist es notwendig, die Grundfrage zu stellen und zu diskutieren: was ist eigentlich barock? Solange darüber keine Einigung erzielt ist, kann man viele Erscheinungen der Spätantike, des 15. bis 18. Jahrhunderts, sogar aller Zeiten, gar nicht analysieren. Es muß ohne Verständigung eine Anarchie der Beschreibung und Klassifizierung eintreten.

III.

Wir sehen das Wesentliche des Barocks in der Willkür der Formenbehandlung zu einem künstlerischen Zwecke[2]). Die Erscheinungsformen dieses Prinzips sind unendlich mannigfaltig und nicht ohne weiteres faßbar. Unsere Definition hat den Vorteil, daß alle in Frage stehenden Erscheinungen darin einbegriffen sind. Sie hat den historisch schwerwiegenden Nachteil,

[1]) Auch über Asymmetrie in der Spätgotik hat Dehio damals grundlegende Ideen entwickelt. Vgl. kirchliche Baukunst II 190 und Ib. prß. KS 1909, 147.

[2]) Wir gehen also vom Formalen aus, während man bisher Ideen und Kunstmittel der Barockzeit als barock bezeichnete und danach die übrigen Erscheinungen klassifizierte. Bei dem Versuch, das allen Barockerscheinungen Gemeinsame auf den bisherigen Wegen zu analysieren, stießen wir auf unüberwindliche Schwierigkeiten und suchten daher einen neuen Weg.

daß Barock als Architekturstil damit unmöglich und für das 16. bis 18. Jahrhundert eine neue architekturgeschichtliche Namengebung zu schaffen wäre. Doch das ist nur ein historischer Nachteil, eine Schwierigkeit der kunstgeschichtlichen Periodisierung und spräche nicht gegen die Begriffsbildung. Ist doch die Periodenbezeichnung Barock bisher nur ein Name für etwas gewesen, was man nicht näher kannte. Ist es doch überhaupt unmöglich, die vielen ganz verschiedenen Kunsterscheinungen dieser Zeit mit einem Namen zu bezeichnen, der nur eine Bequemlichkeit bedeutete. Diese Neuerung würde also eine stilgeschichtlich nützliche, schärfere Erfassung der Phasen der Abwandlung der Renaissance vom 16. bis 18. Jahrhundert herbeiführen: etwa vom Leicht-Graziösen (italienische Frührenaissance), zum Monumental-Gewaltig-Harmonischen (italienische Hochrenaissance), zum Schwerprächtig-Bewegten (römische Spätrenaissance), zum Überladen-Erhabenen (Jesuitenstil), zum Schwerprächtig-Klassischen (Louis XIV), zum Monumental-Anmutigen (Louis XV, Rokoko), zum Einfach-Klassischen (Louis XVI, Empire, Klassizismus). Daneben und darinnen wären die barocken Erscheinungen der Willkür und Sinnlosigkeit bis in die neueste Zeit zu beachten. Doch diese Neu-Periodisierungen sind spätere Sorgen.

Wurde bisher bei unserer Begriffsbestimmung die Architektur ins Auge gefaßt, so wäre in Malerei und Plastik nach den großen Gruppen der Stilisten und Charakteristiker, der Gesetzsucher und Naturalisten zu scheiden. Dem barocken Geiste werden Charakteristiker und Naturalisten eher verfallen als die Forscher nach Gesetz und Stil.

IV.

Betrachten wir die bisher in die wissenschaftliche Diskussion gezogenen Erscheinungen barocken Geistes in ihrem Verhältnis zu unserer Definition.

1. Antike und Gesù. — In Palmyra, Heliopolis und Petra entstehen in hellenistisch-römischer Zeit barocke Bildungen. Die konkaven Architrave verkröpfter Säulen auf konkavem Grundriß in Heliopolis, ebenso wie die abgebrochenen Dreiecksgiebelstücke auf Säulen in Petra, die an gleichlautende Bildungen des 17. Jahrhunderts erinnern, sind gegen die Gesetze der antiken Baukunst und erzeugt von Formenwillkür zugunsten bewegter Wirkung: also barock. Die Phantasiearchitektur der römischen Dekorationsmalerei in Pompeji ist ebenso wie die Grottesken der Renaissance barock. Hier ist das Prinzip des Barock: Willkür der Phantasie, im Ornament Stilgesetz geworden.

Anders ist die Stillage beim Gesù in Rom und seinen Ableitungen. Das Ideal Bramantes der ruhenden Harmonie ist verlassen; Bewegung und Kampf der Massen oder Massenrhythmik durch Michelangelo als Ideal

eingeführt, wodurch die Wirkungsrechnung sich ändert. Traveen verschiedener Breite und mit enggestellten Stützen als kämpfend zu empfinden und mit einem Monumentalgiebel zusammenzuzwingen ist an sich nicht barock, sondern Konsequenz der Idee, in welcher der Künstler frei ist. Verletzung der Renaissancegesetze in der Fassade als Ganzem liegt nicht vor. Ebensowenig ist Anwendung elliptischer statt Kreisformen an sich als barock zu bezeichnen. Es kann in krummen Linien streng gesetzmäßig komponiert werden. Inwieweit Details des Gesù barock sind, d. h. willkürliche Formen anwenden, ist Sache der Einzeluntersuchung und hier nicht zu diskutieren. Das was Wölfflin in seiner Schrift als Barock analysiert hat, ist im Sinne unserer Definition nicht barock, sondern Stilabwandlung auf Grund einer neuen Idee und ästhetischen Wirkungsrechnung vom Harmonisch-Ruhenden zum Kampfbewegten.

Diese Wandlung hat sich in der Seele Michelangelos vollzogen und ist von seinen Schülern als Neuheit übernommen worden. Der Seelenzwang eines Einzelnen wurde Zeitmode und Zeitstil. Darin ist an sich nichts Barockes, es ist ein historischer Vorgang. Inwieweit der »Vater des Barock« selbst barock ist, bedarf hier einer Erörterung. Michelangelo hat für sich die Freiheit genommen, seine Seelenkämpfe in der Kunst darzustellen und ihnen seine Motive zu entnehmen. So in Skulptur und Architektur. In der Skulptur ist ein häufiges Motiv seiner späteren Zeit das Sichdurchringen von der Dumpfheit des Urzustandes der Seele zum Licht der Geistesklarheit. Es entstände Barock, wenn die anatomischen Formgesetze gar zu sehr mißachtet würden. Das kommt bei Michelangelo, dank seines hohen Formgefühls, selten vor und tritt erst bei den Schülern häufiger ein. In der Architektur äußert sich derselbe Seelenzustand im Kampf der gärenden Masse mit der sie bezwingenden Ordnung. So in St. Peter, so in der Vorhalle der Laurenziana. Auch hierbei ist von Barock erst zu reden, wenn die Renaissanceformen zu sehr mißachtet, willkürlich und gesetzwidrig werden. In St. Peter ist die Grenze der Gesetzmäßigkeit nicht überschritten. Hingegen sind in der Bibliotheksvorhalle mit dem willkürlichen Heraustreten der Wand, der sinnlosen Krummlinigkeit der Treppe, der disproportionierten Ordnung, dem willkürlichen Detail die Formen als barock zu bezeichnen.

An dieser Stelle sei auch bemerkt, daß Disharmonie oder Dissonanz und Asymmetrie an sich nicht barock sind, vielmehr der Harmonie und Symmetrie als ästhetische Kategorien an Kunstwert gleichstehen, daß aber dissonierende und asymmetrische Bildungen naturgemäß leichter in barocke Willkür der Formen verfallen als die harmonischen und symmetrischen. Im Kampfstil entstehen leicht Dissonanzen. Michelangelo hat sie eingeführt. Inwieweit hier Barock auftritt, ist Frage des Einzelfalls und von der formalen Detailanalyse festzustellen.

V.

2. Spätgotik und Renaissance. — Wer die Denkmäler des 15. oder 16. Jahrhunderts im Norden analysieren will, der muß sich darüber klar werden, was als barock anzusprechen sei. Wir wollen hier die Niederlande, als das uns bestbekannte Gebiet, der Betrachtung zugrunde legen. In der Spätgotik des 15. Jahrhunderts treten strenge, freie, übertriebene, oppositionelle und barocke Richtungen auf in vielfältiger Mischung. Wer ein Denkmal dieser Zeit beschreiben will, muß dazu Stellung nehmen. Streng-gotische Formen sind diejenigen, welche den Gesetzen der klassischen französischen Gotik entsprechen. Die freie Richtung wendet diese Formen in freier Synthese und Fortbildung, doch unter strenger Beachtung der Stilgrenzen an. Die übertreibende Gotik achtet immer noch das konstruktive Gesetz des Stils und überspannt dieses nur zum äußersten, ohne in Barock zu verfallen. Aus Opposition gegen das alternde Stilprinzip oder einer Tradition folgend, werden hie und da in stilstrenger Weise nichtgotische Formen und Typen dem gotischen System eingefügt, die in keiner Weise als barock zu bezeichnen sind. Barock entsteht erst, wenn Willkür oder Sinnlosigkeit die Grenzen gotischer Gesetze nicht mehr achtet.

Die Renaissance beginnt im Stilchaos dieser gotischen Richtungen und vermehrt das Chaos in der Übergangszeit, wo zunächst unverstandene und willkürliche, d. h. barocke Renaissanceformen hinzutreten. Erst allmählich fallen die gotischen Formen absterbend ab, die unverstandenen Renaissanceformen wandeln sich zu verstandenen, und mit dem Einzug streng stilmäßiger Renaissance verschwindet zeitweise der Barock ganz, um bald mit Beherrschung und Freiheit der Renaissance wieder aufzutreten.

Als Beispiele streng gotischer Bildungen seien die raumschöne und einheitliche Kirche Ste. Waudru in Mons und der Lettner der Löwener Kathedrale genannt. Am zahlreichsten sind bis 1540 die Werke der freien und übertreibenden Richtung. Ihr gehören Gebäude, wie die Heilig-Blut-Kapelle in Brügge oder die Jakobskirche in Lüttich an. Die meisten Rathäuser, z. B. in Brüssel, Löwen, Audenarde, Gent, das Brothaus in Brüssel sind hier zu erwähnen. Die übertrieben hohen Turmbauten oder Projekte von Mecheln, Mons, Antwerpen entstammen einer allgemeinen spätgotischen übertreibenden Tendenz. Die Lettnergruppe von Walcourt, Lierre, Tessenderloo, Aerschot, viele Schnitzaltarschreine, die Tabernakel von Courtray, Löwen, Tongerloo u. a., Gestühle wie das von Löwen, Kamine u. v. a. sind Zeugen dieser Richtungen, die im Einzelnen ineinander übergehen und in denen Freiheit und Übertreibung oft schwer zu scheiden sind.

Ein Ausdruck freien und zugleich oppositionellen Sinnes ist das Prinzip des organischen Wachstums im Gegensatz zum mathematisch Konstruierten.

Dadurch entsteht eine freie Krummlinigkeit, die der strengen Gotik zuwider und im realistischen Sinn der gotischen Pflanzenornamentik ihre Wurzel hat. Das organisch gewachsene Astwerk führt sehr leicht zu Übertreibung, sehr leicht zu willkürlicher, barocker Verletzung des gotischen Gesetzes. Als Beispiele diene das Astwerk überhaupt in seiner vielfachen Verwendung, die krummen Endigungen von Wimpergen, Erkern, Tabernakeln, Gefäßbildungen u. v. a.

Als Oppositionserscheinung sei die Anwendung der Säule im gotischen Organismus erwähnt, sei es im Kirchengebäude an Stelle des Pfeilers, sei es als Stütze oder Fuß, z. B. beim Tabernakel. Die Säule zerstört gewissermaßen den konstruktiven Sinn des Dienstpfeilers als Gewölberippenträger und widerstrebt daher dem gotischen Gesetz. Aber der Neues suchende Sinn hat sich hier ein seit der romanischen Zeit bekanntes antikes Bauglied angeeignet und verwendet es streng gesetzmäßig in neuer Weise, so daß nicht von barocker Willkür, sondern von Opposition gegen das Gesetz gesprochen werden muß.

Ebenso ist das Prinzip der Asymmetrie an sich kein barockes, sondern oppositionelles Prinzip, da seine Anwendung eine feine gesetzmäßige Wirkungsrechnung erfordert. Erst wenn es willkürlich gebraucht wird, entstehen leicht barocke Bildungen. Das Kirchengebäude, wie die meisten Typen der Innendekoration, sind nach strenger Gotik symmetrisch komponiert. Neues suchend wendet der freie und oppositionelle Sinn der Spätgotik gern die Asymmetrie an, indem er eine Kanzel asymmetrisch ins Hauptschiff aus praktischen Gründen setzt und zur malerischen Wirkung gestaltet. Das Hauptportal wird nicht an die Westfassade, sondern vielleicht an die Nordseite gelegt, an eine beliebige Stelle des Langhauses oder dicht ans Querschiff gerückt. Der Turm tritt als Hauptwirkungsstück neben das Langhaus. Eine Kapelle wird an einer beliebigen Stelle eingeschaltet und außer Proportion als reiches Effektstück behandelt. Oder der ganze Bau ist darauf berechnet, ein bestimmtes Dekorationsstück in Wirkung zu setzen. Daraus entstehen zahlreiche Asymmetrien des Grundrisses, Aufrisses, der Außen- und Innensicht. Die so hervorgerufenen Disharmonien und Dissonanzen machen die Bauwerke sehr reizvoll [3]. — Ferner entsteht das Netz- und Sternwerk in Opposition gegen die Monotonie des Gewölberippenbildes. Endlich kann das obengenannte Prinzip des organischen Wachstums zu oppositionellen Bildungen führen.

Was ist nun in der Spätgotik als Barock zu bezeichnen, als Willkür um des Effektes willen? In der Monumentalarchitektur der Spätgotik

---

[3]) Der Gesichtspunkt des malerischen Städtebildes, der vielfach hierbei leitend ist, gehört nicht in diesen Zusammenhang.

kommen barocke Bildungen kaum vor, das ist der sogen. Barockzeit vorbehalten. In dem weiten Gebiete der Dekoration dagegen sind barocke Elemente häufig. Der typische Fall ist Nichtbeachtung des konstruktiven Gerüstes um eines dekorativen Effektes oder übertriebenen, maß- und sinnlosen Reichtums willen. Eine Anzahl oben besprochener Elemente kann willkürlich oder sinnlos verwendet werden, wie die Säule, die Asymmetrie, das organische Wachstumsprinzip, das Gewölbenetzwerk, das Astwerk. Das Netz- und Sternwerk ist nur dann barock, wenn es z. B. im Hallenbau frei die Fläche als Maske überspinnt, ohne konstruktiv Gewölbeträger zu sein, während die Konstruktion unsichtbar anders gelöst ist. Im dekorativen Astwerk ist ein häufiger Fall das intermittierende Astwerk. Abgebrochenes, sich totlaufendes, frei, ohne sichtbaren Träger, aufgesetztes Ast- und Maßwerk ist barock. Andere Fälle des Barock sind schiefgestellte Portale und Fenster, gequetschte Wimperge, nicht motivierte Vorkragungen u. a. Die versteckte Horizontalität mancher Bauten, wie Audenarde und Brothaus von Brüssel, ist dagegen nicht barock, obgleich gegen das gotische Gesetz, sondern Stilmischungserscheinung der eindringenden Renaissance, welche regularisierend wirkt.

Als Schulbeispiel eines barocken Werkes sei der Lettner von Dixmude [4]) genannt. Die allgemeine konstruktive Teilung des spätgotischen Lettnertypus ist beachtet, die Pfeilerlinien und Bogenmitten sind betont, dazwischen die Nischen für die Grüppchen. Sonst eine dekorative und konstruktive Orgie. Der kantonierte Pfeiler mit verschiedenen Schaftringen ist so gebildet, daß ein feiner, säulenartiger und durch Schaftring zerlegter Dienst optisch als Träger erscheint: also der tragende Teil ist optisch der schwächste. Darüber ein breites Korbkapitell aus Ast-Netzwerk mit konkavliniger Kapitellplatte, auf der das gotische System aufsitzt. Die Wimperge zeigen verschiedene Schichten in Korbbogen, gestelzten Korbbogen, Zickzackbogen mit sich totlaufenden und frei aufgesetzten Rippen. In dem Mitteljoch ein gequetschter, vorkragender Wimperg mit ganz willkürlicher Rippenbildung. Dazwischen toll gewordenes Maß- und Astwerk, intermittierend, sich totlaufend, frei aufgesetzt, ausnahmsweise auch konstruktiv verständlich. Der obere Abschluß in einer freien konkav-konvexen Wellenlinie mit Spitzen. Barockes Maßwerk findet sich in den Füllungen der Chorseite und dem spitzenartigen Innenbesatz der Korbbogen. Das Ganze ist höchst virtuos und höchst delikat gearbeitet. Das ist die tollste Barockleistung der niederländischen Spätgotik, neben welcher der Erker des Genter Rathauses, die Brügger Kapelle u. a. zahm wirken. Vereinzeltes barockes Detail findet sich an den meisten Werken der letzten Spätgotik und frühen Renaissance.

---

[4]) Ysendyck, Documents classés, 2e série, J. 6.

In diese Fülle noch ungeklärter, nach Neuem drängender Richtungen eines Stils, der seine Formensprache beherrscht und sich in zeitgemäßen Aufgaben zu entfalten beginnt, dringt nun die Renaissance als neue Richtung ein, zunächst nur neue dekorative Details arabesker Art oder Einzelmotive bringend. Die Folge ist zunächst die Entstehung stark barocker Bildungen in Mischung willkürlicher Spätgotik und unverstandener Renaissanceelemente. Dieser Zustand ist zwar von kurzer Dauer, aber in Brügge z. B. deutlich im Kanzleigebäude und in den Bildern Blondeels und seiner Schule erkennbar. Während die arabeske Richtung sich schnell abklärt, die spätgotischen und unverstandenen Renaissanceelemente abstreift und zur strengen Renaissancedekoration von Audenarde und Hal unter Führung von Gossart und Orley gelangt, lebt der barocke Geist eine Zeitlang in der grottesken Richtung der Blondeel, Bos, Collyns, Floris weiter, bis die stilstrenge Renaissance ohne barocke Elemente im Florisstil durchdringt und herrschend wird. Barocke Bildungen der arabesken Richtung finden sich in Epitaphien, Altarrahmen, Glasfenstern, Gildenwappen. Der grottesken Richtung entstammen außer den eigentlichen Grottesken gewisse Bildungen der Rollwerkkartuschen, Masken, Gefäße, besonders der gestochenen, während die plastischen meist frei davon auftreten.

Die Mischungen dieser Richtungen in der Zeit von 1450—1550 ergeben eine bedeutende Schwierigkeit der Analyse und Denkmalsbeschreibung. Nur eindringende Kenntnis wird hier das Richtige treffen können. Die Zeit gehört zu den schwierigsten der kunstgeschichtlichen Entwicklung und stellt die Forschung vor manche noch ungelöste Frage.

Obgleich diese Betrachtung barocken Geistes sich auf die Niederlande beschränkte, so lassen sich in den anderen Ländern analoge Richtungen und Erscheinungen darlegen, so daß die Grundgedanken für den ganzen Norden mutatis mutandis gelten.

VI.

3. Barockzeit. — Man ist gewohnt, das 17. und einen Teil des 18. Jahrhunderts als Barockzeit, ihren Stil als Barockstil zu bezeichnen. Die Namengebung stammt aus einer Zeit, als man die anderen Barockerscheinungen noch gar nicht oder nicht genauer kannte. In der Tat sind in dieser Zeit die barocken Bildungen besonders häufig, und es gibt eine Anzahl Bauten, Bilder, Skulpturen, ja kleine Perioden und Kunstgruppen, in denen alles Andere in Barock unterzugehen scheint. Daneben finden sich Richtungen, Gruppen, Kreise, die eine völlig strenge Renaissancearchitektur bilden und keine Spur von Barock zeigen, wie der Louis XIV.-Stil am Pariser Hofe. Überhaupt geht immer eine strenge der willkürlichen Richtung parallel[5]).

---

5) So schon H. v. Geymüller.

Da Barock eine persönliche Geistesverfassung ist, die nur selten einem weiteren Kreise sich suggeriert, da die großen Meister selten barock sind, da das Stilgefühl in ihnen zu stark und zu lebendig ist, so sind es meist geringere Meister von großer Virtuosität und Routine, sowie Nachahmer, die sich dem Barock hingeben. Barock ist also als Ausnahme, als Akzessorium, nicht als Hauptrichtung — auch in der sogen. Barockzeit — zu betrachten und ist als Stilbezeichnung für eine große Periode aufzugeben. Allerdings kommt es in der Barockzeit vor, daß auch große Meister, wie Bernini, Barockwerke schaffen; doch auch hier nur ausnahmsweise.

Als die Meister die Renaissanceformen zur Zeit Michelangelos zu beherrschen beginnen, und ein anderer Stil überhaupt nicht mehr in Frage steht, da beginnt die Architektur Europas zum erstenmal sich nicht mehr nach Stilen, sondern nach ästhetischen Kategorien zu wandeln, die oben (unter III) genannt wurden. Daneben läuft der Barock als Akzessorium der Freiheit und Stilbeherrschung, als persönliche Willkür in einer Zeit, die dem Neuen und dem Effekt nachjagte.

Es ist überflüssig, Beispiele für barocke Bildungen in dieser bisher sogen. Barockzeit anzuführen, da sie allgemein bekannt und anerkannt sind. Die Periodenbezeichnung »Barockzeit« muß fallen, wenn man die übrigen genannten Erscheinungen auch als barock bezeichnen will und aus dem Grunde, weil sie sinnlos und unbezeichnend für die Fülle verschiedener Kunstrichtungen in der bisher sogen. Barockzeit ist. Die Kunstwissenschaft muß über Begriff und Wesen des Barock zu einer Verständigung gelangen.

VII.

4. Malerei und Plastik. — Was in Malerei und Plastik als barock zu bezeichnen sei, ist ebenfalls nicht ganz leicht zu sagen. Die Hauptgruppen der Meister scheiden sich in solche, welche die ideale, allgemeingültige Form erstreben, und solche, welche die charakteristische Naturform darstellen wollen. Danach könnte man Stilisten oder Gesetzsucher und Naturalisten oder Charakteristiker sondern. Die ersten scheiden für den Barock ganz aus, die letzteren verfallen leichter der Willkür. Doch auch unter den Naturalisten sind es meist Künstler zweiten bis dritten Ranges, die Nachahmer, die Virtuosen und Routiniers, welche dem Barock verfallen. Seltener und ausnahmsweise beteiligen sich die großen Meister.

Es ist Sache der Einzelanalyse, willkürliche oder sinnlose Farbenwahl festzustellen. Die malerische Form wird dann barock, wenn sie die Gesetze der Anatomie oder der Natur willkürlich verletzt zum Zwecke eines Effekts. Wann ein Kopf oder ein Knie, wann ein Baum oder ein Vogel barock gebildet ist, wird sich unschwer im Einzelfall erkennen lassen. Ein Gewand

ist willkürlich, wenn die darunterliegende Form des Leibes, des Beines mißachtet ist zu einem dekorativen Effekt. Daher ist Michelangelo in Malerei und Plastik dann barock, wenn er Hals- und Beinlängen oder Einzelmuskeln willkürlich übertreibt, um ein Titanenhaftes oder Geistig-Horvorragendes darzustellen. Er hält meist die Grenze grade noch inne, während seine Nachahmer meist dem Barock verfallen. Dehio hat Backofen[6]) mit Recht einen Barockmeister genannt. Wir sehen gemäß unserer Gesamtauffassung das barocke Element bei Backofen nicht in den neuen Ideen und Kunstmitteln als solchen, sondern in den formalen Willkürlichkeiten zugunsten neuer Wirkungen (Kniezeichnung, Köpfe, Gewandmotive). Ebenso wird Claus Berg im Knudsaltar von Odense (Dänemark) 7) barock, um Personen zu charakterisieren, Gewänder in dekorative Bewegung zu versetzen. Grünewald vereinigt Barock der Form mit Barock der Farbe zu gewaltigen Wirkungen. Bei den großen »Barock«malern, Velasquez, Rubens, Rembrandt dürfte Barock nach unserer Definition selten zu finden sein, da sie ihre Wirkung zu ernst abwägen und die Form zu genau kennen und achten.

VIII.

Wir verhehlen uns nicht, welche Schwierigkeiten und delikaten Stilfragen hier zur Diskussion stehen. Im Einzelfall wird man allerdings bei näherer Betrachtung auf Grund unserer Defintion meist zu einem bestimmten und klaren Ergebnis kommen. Beispiele wurden zahlreich angeführt, wie diese Analyse vorzunehmen ist.

Heute, wo überall mit sogen. Barockformen gearbeitet wird, nachdem Renaissance und Gotik zurückgetreten sind, wo die Synthese der dem modernen Bedürfnis angepaßten und bodenständigen Barockform mit modernster Form und modernster Materialgerechtigkeit gesucht wird, ist Barock höchst aktuell, und die Frage: was ist barock? wird wohl das Interesse weiter Kreise erregen. Mögen diese Zeilen zu einer Diskussion, zu einer Verständigung beitragen.

---

6) Ib. prß. KS. 1909.

7) Beckett, Altertavler i Danmark.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 10 a] In sant Cecilia wochen [= 18.—24. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn Item Kuncz Lange[n], Mertein, Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Hennslein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns vnd Hannßenman, ydem 6 taglon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 ℔ 9 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 57 dn. 9.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 5 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 15 dn. Item Küncz Schüster 5 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert genüczt 5 tag, yden 1 ℔ 1 dn. zu lon. Item 12 dn. Inn allen zu pad, Macht ℔ 20.

Dem czymerman.

Item Ewerlein czalt 4 taglon zu 18 dn. Item 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 2 dn. 15.

In sant Andreas wochen [= 25. November bis 1. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Henslein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Michel vnd Niclas vom Hoff, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 tag-

lon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgelt. Item mer 10 ℔ geben Mertein Vnverdorben von geheyß wegen Herren Hanns Volkamer vnd Lorencz Haller, Macht ℔ 61 dn. 11.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 5 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schuster 4 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert genuczt 5 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 22.

Den czymmerlewten.

Item Ewerlein 5 taglon zu 18 dn. Item 3 dn. zu padgelt. Item mer 9 ℔ geben von geheyß wegen Herren Hanßen Volkamer vnd Lorencz Haller, das er dester fleißiger gewest ist, Macht ℔ 12 dn. 3.

Dem sloßer.

Item Meister Vlrich, der stat-sloßer, hat 2 große eyßen derstoßen, oben zu der wintten. Item 4 große eyßerne negel vntter die wintten mit gefast. Item 1 großen nagel zu der scheyben gemacht, fur das als zu lon 6 ℔. Item mer 1 thur angehanden (!) an den obern sagerer, daran gemacht ein czwifachs schloß vnd ein dar haben (!) schloß, zu itzlichem gemacht 2 schlußel, darfur zu lon geben 18 ℔, Macht als in summa ℔ 24.

Sunst außgeben.

Item 29 dn. fur 1 schefflein mit pech. Item 1 dn. fur vnslet. Item 13 dn. fur smer vnd wagensmir hynnen vnd auf den perck. Item 17 dn. von eim peyhel zu stechelen. Item 5 dn. vmb 1 schlegel, als in die hütten, Macht in summa ℔ 2 dn. 5.

Summa der czweyer wochen Macht 199 ℔ 5 dn.

Blatt 10 b] In sant Nicolaus wochen [2.—8. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 4 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lange, Mertein vnd Hanns Czeyßer ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item Cristoffel 1 taglon zu 16 dn. Item Johanns 4 taglon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgelt. Item mer geschenckt

Meister vnd gesellen 3 ℔ zu schloßstein [156]), Macht als in summa ℔ 46 dn. 13.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 18 dn. Item Stephan 3 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert genuczt 2 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item In allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 11 dn. 17.

Den czymmerlewten.

Item dem Ewerlein 3 taglon zu 18 dn. Item 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 1 dn. 27.

Dem Sleyffer.

Item 140 sneyden geschliffen den czymmerlewten, von ydem 100 geben 42 dn., Macht als in summa ℔ 1 dn. 28.

Latten kaufft.

Item dem Kuncz Klugel hab ich czalt 60 latten, darfur geben zu hawelon 1 ℔ 6 dn. Item dem Göczen zu furlon geben 1 ℔ 18 dn., ℔ 2 dn. 24.

Negel czalt.

Item der Annan Köplin czalt 700 pünnegel, ydes zu 18 dn., genüczt zu decken vnd zu beslahen, Macht ℔ 4 dn. 6.

In sant Lucien wochen [= 9.—15. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 4 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 9 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 47 dn. 5.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Stephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert gehabt 4 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item In allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 19.

Sust außgeben.

Item 9 dn. fur 2 ℔ wagensmir zu den Karren in die hutten. Item 10 dn. geschenckt der Grolatin Knecht, das

---

156) Vgl. hierüber die Einleitung.

er die eyßen auß- vnd eingefurt hat zu dem smit vnd 1 karren auf den perg gefurt. Item 4 dn. fur 1 puschell stroe in die hutten, Macht dn. 23.

Summa der zweyer wochen Macht 138 ℔ 12 dn.

Blatt 11 a] In sant Thomas wochen [= 16. bis 22. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer 5 taglon zu 18 dn. Item Mertein 3 taglon zu 16 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item In allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 42 dn. 26.

Item mer Meister Mathes vnd Kuncz Langen czalt quatuor temporum gelt, geben ydem 1 gulden an gold, Macht an Müncz ℔ 15 dn. 4.

Den Steinmeczen (!) [157]).

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 7 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12 dn. 20.

In der heiligen cristwochen [= 23.—29. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 2 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 2 taglon zu 18 dn. Item 5 gesellen, ydem 2 taglon zu 16 dn. Item Johanns 2 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 3.

Item Meister vnd gesellen geben zu dem newen Jar, Macht in summa ℔ 2.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 1 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 1 taglon zu 18 dn. Item Stephan 1 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 1 taglon zu 15 dn. Item mer dem Rinckel Jorg 2 ℔ geschenckt zu erlengent (!) Seins lones, Macht in summa ℔ 4 dn. 28.

In des newen Jarstag wochen [= 30. Dezember 1464 bis 5. Januar 1465] außgeben:

---

[157]) Soll heißen Steinprecheren.

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Linhart Steyrer 2 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12. Item 23 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 28 dn. 15.

In sant Erhart wochen [= 6.—12. Januar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Lange[n], Hanns Czeyßer vnd Henslein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 35 dn. 5.

Summa der vier wochen Macht 157 ℔ 11 dn.

Blatt 11 b] In sant Anthonien wochen [= 13. bis 19. Januar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 31 dn. 14.

In sant Paulus wochen conversionis zu latein genant [= 20.—26. Januar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Henslein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Thomas von Sterczing 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 29 dn. 27.

In vnßer lieben frawen lichtmeß wochen [= 27. Januar bis 2. Februar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Küncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Henslein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Linhart von Sterczing 1 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 23 dn. zu padgelt, facit ℔ 30 dn. 29.

In sant Dorothea wochen [= 3.—9. Februar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lange vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Thoma von Sterczing 3 taglon zu 16 dn. Item Hanns von ...[158]) 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 18.

In sant Valenteins wochen [= 10.—16. Februar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 2.

Summa der fünff wochen Macht 169 ℔.

Blatt 12 a] In sant Peters wochen Kathedra zu latein genant [= 17.—23. Februar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lange vnd Hanns Czeyßer, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 16[159]) (!) gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt. Item Merck eben: sant Peterstag[160]) was an eynem freytag vnd am sampstag darnach Must ich den gesellen geben sumerlon Macht mer In allen 1 ℔ 25 dn. vnd also sol man aüch thun noch sant Gallentag mit dem Wintterlon, Macht als in summa ℔ 34 dn. 21.

Item 2 ℔ Meister vnd gesellen geschenckt zu sant Peters fest[160]), Macht ℔ 2.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 5 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt.

---

[158]) Der Name fehlt.

[159]) Soll heißen 6.

[160]) d. h. Petri Stuhlfeier.

Item 1 ℔ 10 dn. hab ich in allen geben, do man sie wider bestellet, Macht als in summa ℔ 16 dn. 10.

Item mer Meister Ewerhart Stegerwalt geschenckt 1 gulden an gold die vergangen 2 Jar zu eyner lybung von geheyß herren Hanßen Volkamer, der Macht an müncz in summa ℔ 7 dn. 18.

In der wochen noch Mathie [= 25. Februar bis 2. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 18 dn. Item Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Hanns[161]), ydem 5 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 42 dn. 21.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 4 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 20 dn.

Item Küncz Schuster 4 taglon zu 18 dn. Item In allen 10 dn. zu pad ℔ 14 dn. 15.

In der wochen Perpetue vnd Felicitatis [= 3. bis 9. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 18 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Hans, ydem 6 taglon zu 24 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item In allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 54 dn. 11.

Item mer Meister Mathes vnd Küncz Langen, ydem geben 1 gulden an golde zu quatuor = temporum = gelt, Macht an Muncz in summa ℔ 15 dn. 6.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 20 dn. 14.

Summa der dreyer wochen Macht 207 ℔ 26 dn.

---

[161]) Er wird weiterhin auch Hanns lawberhawer genannt.

Blatt 12 b] In sant Gregorien wochen [= 10. bis 16. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 6 taglon zu 18 dn. Item Seim Jungen Purckhart 6 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Hanns, lawberhawer, ydem 6 taglon zu 24 dn. Item Hanns von Ochßen fürt 5 taglon zu 24 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 23.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item In allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 4.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 22 dn. 23.

In sant Benedicten wochen [= 17.—23. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item seim Jungen Purckhart 6 taglon zu 11 dn. Item Hanns von Ochßenfurt 4 taglon zu 24 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Hanns, ydem 6 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item In allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 51 dn. 23.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item In allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 4.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 5 fur, yde zu 45 dn., Macht in summa ℔ 7 dn. 15.

Eyßen käufft.

Item dem Kristen czalt 24 ℔ eyßen, ydes zu 4 dn., genüczt zu den türlein in die fenster oben in den newen sagerer. Item 5 ℔ darvon zu machlon dem Vlrich, schloßer.

Item 2 ℔ fur 68 pindeyßen, gemacht auß altem eyßen in dieselben glesser, Macht als in summa ℔ 9 dn. 24.

Sust außgeben.

Item 14 dn. fur 1 firtel leyms. Item 17 dn. vmb wagensmir vnd smer hynnen vnd auf den pergk. Item 2 dn. vmb kolen. Item 1 ℔ 3 dn. vmb 1 fuder holcz zu walczen in die hutten. Item 1 ℔ 20 dn. vmb pappir, carpertell [162]) vnd tincten [163]) mir zu verschreyben, die vergangen 2 Jar, Macht als in summa ℔ 3 dn. 26.

Summa der czweyer wochen Macht 184 ℔ 22 dn.

Blatt 13 a] In vnßer liben frawen wochen Anunciacio zu latein genant [= 24.—30. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item seim Jungen 5 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Hanns, lawberbawer, vnd Hanns von Ochßenfurt, ydem 5 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 29 dn. zu pad, Macht ℔ 45 dn. 19.

Den Steinprecheren.

Item Meister Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 5 taglon zu 15 dn.; ist in der wochen angetretten. Item In allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 18 dn. 27.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 22 dn. 23.

Vmb glaß vnd dem glaßer zu lon.

Item 1500 venedisch glaßscheyben, ydes 100 zu 4 ℔, Michel Güt, dem Kaüffman. Item 400 Mynner 1 firtel hat dargeben Meister Hanns Herttenwerger, darfur geben 15 ℔. Item mer 55 ℔ 15 dn. zu machlon, von ydem 100 3 ℔, das vbrich hat er nachgelassen, Macht ℔ 130 dn. 15.

In sant Ambrosii wochen [= 31. März—6. April] außgeben:

---

[162]) Wohl zu ma. coopertura, coopertorium = Einband von cooperire einbinden. Zahlreiche Belegstellen für den Gebrauch dieser Worte bei Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, insb. im Kapitel über den Einband. Lexer I, 1676, führt an copert oder puchdeck, textura.

[163]) d. h. Tinte.

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lang, Hans Czeyßer, Hanns, lawberhawer, vnd Hanns von Ochßenfurt, ydem 6 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Hanns Perer [164]), ein payer [165]), 3 taglon zu 22 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 55 dn. 17.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 6 taglon zu 15 dn. Item 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 24 dn. 6.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 18 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 27 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 324 ℔ 25 dn.

Blatt 13 b] In der heiligen Marter wochen [7. bis 13. April] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item seim Jungen 5 taglon zu 11 dn. Item Küncz Lange, Hanns Czeyßer, Hanns, lawberhawer, vnd Hanns von Ochßenfurt, ydem 5 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Vlrich Swabe 4 taglon zu 22 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 48 dn. 15.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 7.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 22 dn. 23.

In der heiligen Osterwochen [= 14.—20. April] Außgeben:

---

[164]) Oder Perr. Geschrieben ist Per mit einem Haken über dem r, der gewöhnlich er bedeutet.

[165]) d. h. aus Bayern.

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 3 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer, Hanns, lawber knecht (!), vnd Hanns von Ochßenfurt, ydem 3 taglon zu 24 dn. Item 6 gesellen, ydem 3 taglon zu 22 dn. Item Hanns, ein Osterreicher, 2 taglon zu 22 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zů padgelt, Macht ℔ 33 dn. 28.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 1 taglon [zu] 22 dn. Item Stephan 3 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 3 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 10 dn. 23.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 9 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 13 dn. 23.

Sust außgeben von dem abhawen der Stein.

Item Linhart Gawch hat gefurt 150 Karren fuder, yde von 2 geben 2 dn. 1 haller. Aüfgehort in vnßer lieben frawen wochen lichtmeß. Item mer 14 dn. czalt fur 1 Karrenpawm zu machen, den er zuprochen hett, wenn ich was nicht herheimen vnd Lorenncz Haller hett in gelont, Macht in summa ℔ 6 dn. 19.

Summa der czweyer wochen Macht 157 ℔ 18 dn.

Blatt 14 a] In sant Georgii wochen oder des heiligtümß weysung [= 21.—27. April] Außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 4 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lang, Hans Czeyßer, Hans, lawberhawer, vnd Hanns von Ochsenfurt, ydem 4 taglon zu 24 dn. Item 7 gesellen, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 43 dn. 28.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 4 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 4 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 9 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 13 dn. 23.

Dem Smid.

Item Peter, smid pey sant Martha, hat gespiczt in die hutten 9000 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 30 messel gestehelt, yden zu 3 dn. Item 28 exczt gestehelt, yde zu 12 dn. Item 6 Klammeren gemacht auß seim eyßen, yde zu 7 dn. Item 4 czymerczangen gemacht aus vnßern eyßen, yde zu 7 dn. Item 2 hebstangen hat er derlegt vnd derstoßen, yde zu 20 dn. Item 15 newe exczt auß vnßern eyßen vnd von seinem stahel gemacht, yde zu 24 dn. Also vil macht die Summa in die hütten 66 ℔ 3 dn.

Item mer auf den Steinpruch 2000 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 13 gestehelt perckeyßen, fur ydes zu lon 12 dn. Item newe hawen von seinem czewg, darfur geben 1 ℔ 12 dn. Item 2 hawen gestehelt, von yder zu lon 14 dn. Item 17 gesweist keyl, von ydem 2 dn. Item 2 hawen gespiczt, von yder 1 dn. Item 2 perckeyßen derstoßen, von ydem 3 dn. Item 12 dn. den knechten zu tringkgelt. Item 1 ℔ 2 dn. geben vmb wein ob der rechnung, Item Also hab ich mit im abgerechent von des heiligen crewtzwochen exaltacionis zu latein genannt piß auf sant Walpurg[is]-wochen, daczwischen waren 33 wochen, Also macht es als in summa ℔ 8 dn. 15.

Summa Macht 158 ℔ 14 dn.

Summa Summarum als außgeben von Walpurg[is]wochen im 64. Jar piß auf Walpurg[is]-wochen in dem 65. Jar macht

4533 ℔.

Anhang.

Summa Summarum des einnemens Macht

4533 ℔.

Hernach volget das außgeben Summatim, was iglichs in besunderheit stett das gancze Jare Anno dni. 1464 Jar.

Summa der Steinmeczen vnd ir taglöner

2546 ℔ 17 dn.

Vmb gewelbeczygel Macht die summa

17 ℔.

Steinprecher im Steinpruch, Macht

773 ℔ 21 dn.

Steinfurer auß dem Steinpruch, Macht
560 ℔ 26 dn.
Vmb sant vnd kalch Macht die summa
71 ℔ 3 dn.
Summa der czymmerlewt, Macht
71 ℔ 13 dn.
Walthawer, czymmerholcz vnd pretter
71 ℔ 29 dn.
Esterichslaher, tüncher vnd decker, Macht
57 ℔ 29 dn.
Summa dem Smid vnd vmb eyßen, Macht
194 ℔.
Sust vmb allerley kleyn dinck zu dem pawe
20 ℔ 22 dn.
Summa dem Seyler vmb Seyl, Macht
17 ℔ 5 dn.
Vmb glaß vnd dem glaßer zu lon, Macht
130 ℔ 15 dn.
Summa Summarum, Macht
4533 ℔.

VII.

Baurechnung von Walburgis 1466 bis Walburgis 1467.

Ebenda Nr. 12. Ein Heft in der Größe wie IV, V und VI von 14 Papierblättern, in Papier gebunden; die beiden Decken sind jetzt abgerissen und liegen lose an. Auf der Vorderseite des Einbandes: L. Haller. Daß außgeben von des paus Sant Lorenczen Kor Wegen an zu Heben yn Sant Walpürgen Wochen Anno dni. 1466 Jar.

Blatt 1 a—2 b leer.

Blatt 3 a] Anno domini 1466 jar ad Walpurg[is] daz außgeben von des paus Sant Lorenczen kor wegen etc.

Item yn Sant Walpurgen Wochen [= 27. April bis 3. Mai] zalt Ich maister Mathes — ℔ 6.

Item Hanns Zaisser 4 taglon zu 24 dn., facit ℔ 3 dn. 6.

Item 7 gesellen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 20 dn. 16.

Item dem Pürckart 3 taglon zu 16 dn., „ ℔ 1 dn. 18.

Item dem alten Johannes 4 taglon zu 16 dn., „ ℔ 2 dn. 4.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 28.

Suma den Steinmiczen, Macht 34 ℔ 12 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi zu lon, „ ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Rinckel Jorg, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 5 dn. 26.

Item Cüncz Selczam vnd Hans Seumel, ydem 4 taglon zu 21 dn., „ ℔ 5 dn. 18.

Item Cuncz Keczman, het 4 taglon zu 18 dn., facit ℔ 2 dn. 12.
Item yn allen zu padgelt, „ dn. 10.
Suma den Steinprechern macht 18 ℔ 21 dn.

Item Petter Fugel het 11 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 14 dn. 28.
Suma des Steinfurer macht 14 ℔ 28 dn.

Item yn Sant Johanns wochen ante portam latinam [= 4.—10. Mai] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hannss Zaisser 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.
Item dem Johannes 6 taglon zu 16 dn., „ ℔ 3 dn. 6.
Item dem Purckart 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 2 dn. 20.
Item mer 2 rustgesellen, ydem 4 taglon zü 17 dn., „ ℔ 3 dn. 12.
Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 2.
Suma den Steinmiczen facit 51 ℔ 28 dn.

Item Petter het 18 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 24 dn. 8.
Suma des Steinfurer macht 24 ℔ 8 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer sein lon, facit ℔ 5.
Item Hanns Paternoster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.
Item Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4.
Item Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn. yn alen zu padgelt 8 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Suma den Steinprechern macht 20 ℔ 20 dn.

Item Herman Kuffner, czimerman, lech vnß drey knecht, do man dye winten anders macht, dy waß pöß worden etc.
Item 3 czimerknecht, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 13 dn. 6.
Item yn allen zu padgelt, „ dn. 9.
Suma der czimerknecht 13 ℔ 15 dn.

Item mer maister Matthes dedi fur 3 fl. hauszins, „ ℔ 24.
Suma der czwaier Wochen macht 202 ℔ 12 dn. etc.

Blatt 3 b] Item yn der Creucz Wochen [= 11. bis 17. Mai] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hanns Zaisser, het 5 taglon zu 24 dn., facit ℔ 4.
Item 7 Steinmiczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 25 dn. 20.
Item dem Johannes vnd dem Purckart, ydem 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 5 dn. 10.
Item mer 4 rustgesellen, ydem 2 taglon zu 16 dn., „ ℔ 4 dn. 8.
Item mer dem Friczen 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, facit ℔ 1.

Suma den Steinmiczen macht 49 ℔ 8 dn.

Item 3 czimmerknechten, ydem 5 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 11.

Item Cuncz, des Kuffners knecht, dedi 2 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 1 dn. 14.

Item yn allen zu padgelt, ,, dn. 11.

Suma der czimmerlewt macht 12 ℔ 25 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon, ,, ℔ 5.

Item Hanns Paternoster, het 5 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 3 dn. 20.

Item Rinckel Jorg, het 5 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 3 dn. 9.

Item Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn., ,, ℔ 3 dn. 4.

Item Cuncz Keczman, het 5 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 3.

Suma den Steinprechern macht 17 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel, het 15 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, ,, ℔ 20 dn. 8.

Suma des Steinfurer macht 20 ℔ 8 dn.

Item yn der wochen [nach] Pangracii [= 18. bis 24. Mai] dedi maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zaisser, het 6 taglon zu 24 dn., ,, ℔ 4 dn. 24.

Item 7 Steinmiczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 30 dn. 24.

Item dem Johannes vnd dem Purckart, ydem 6 taglon zu 16 dn., ,, ℔ 6 dn. 12.

Item dem Friczen 6 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 3 dn. 18.

Item mer 3 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn., ,, ℔ 9 dn. 18.

Item yn allen zu padgelt, ,, ℔ 1 dn. 6.

Suma den Steinmiczen macht 62 ℔ 12 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer sein lon, ,, ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Rinckel Jorg, ydem 6 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 8 dn. 24.

Item Cuncz Schuster, het 4 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 2 dn. 28.

Item Cuncz Selczam, het 3 taglon zu 21 dn., ,, ℔ 2 dn. 3.

Item Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 3 dn. 18.

Item yn allen zu padgelt, ,, dn. 10.

Suma den Steinprechern macht 22 ℔ 8 dn.

Item Petter Fugel, het 18 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, ,, ℔ 24 dn. 8.

Suma des Steinfurer macht 24 ℔ 8 dn.

Item 3 czimmerknechten, ydem 6 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 13 dn. 6.

Item mer dem Hanns, czimerknecht, 5 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 3 dn. 20.

Item yn allen zu padgelt, facit dn. 8.

Suma der czimmerleut macht 17 ℔ 4 dn.

Item ich zalt dem Otten zu Loe fuer 20 pruckholczer, ,, ℔ 4.

Item dedi dem Klugel, walthawer, dovon, ,, ℔ 1 dn. 18.

Suma der czwayer Wochen macht 231 ℔ 19 dn.

Blatt 4 a] In der Pffingstwochen [= 25.—31. Mai] zalt ich maister Mathes ℔ 6.

Item mer maister Mathes vnd dem Kuncz Langen fur 2 fl. quatem[b]er, ,, ℔ 16.

Item 8 gesellen, ydem 3 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 17 dn. 18.

Item Johannes vnd dem Purckart, ydem 3 taglon zu 16 dn., ,, ℔ 3 dn. 6.

Item mer 3 rustgesellen, ydem 3 taglon zu 16 dn., ,, ℔ 4 dn. 24.

Item Fricz het 3 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 1 dn. 24.

Item yn allen zu padgelt, ,, ℔ 1 dn. 6.

Summa den Steinmiczen macht 50 ℔ 18 dn.

Item mer 3 czimmerknechten zalt ich acht taglon zu 22 dn. ,, ℔ 5 dn. 26.

vnd zu padgelt, ,, dn. 8.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon, ,, ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Jorgen, ydem 3 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 4 dn. 12.

Item Cuncz, Schuster, het 2 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 1 dn. 14.

Item Cuncz Selczam, het 3 taglon zu 21 dn., ,, ℔ 2 dn. 3.

Item Cuncz Keczman, het 3 taglon zu 18 dn. ,, ℔ 1 dn. 24.

yn allen zu padgelt, ,, dn. 8.

Summa den Steinprechern mach[t] 14 ℔ 16 dn.

Item Peter Fugel het 9 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn., ,, ℔ 12 dn. 8.

Item yn der Wochen corporiß Christi [1.—7. Juni] dedi maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zayßer 5 taglon zu 24 dn., ,, ℔ 4.

Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 22 dn. ,, ℔ 25 dn. 20.

Item alten Johannes 5 taglon zu 16 dn. ,, ℔ 2 dn. 20.

Item Purckart 3 taglon zu 16 dn. ,, ℔ 1 dn. 18.

Item Friczen 5 taglon zu 18 dn. ,, ℔ 3.

Item mer 4 rustgesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn., ,, ℔ 10 dn. 20.

yn zu padgelt, ,, ℔ 1 dn. 8.

Summa den Steinmiczen macht 54 ℔ 26 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Jorgen vnd Cuncz Schuster, idem 5 taglon zu 22 [dn.], facit ℔ 11.
Item Küncz Keczman 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
Item Cuncz Selczam fur 1 taglon „ dn. 21.
Item yn allen zu padgelt „ dn. 10.
Summa den Steinprechern macht 19 ℔ 16 dn.
Item 2 czymerknecht, ydem 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 4 dn. 12.
Item Peter Fugel, het 15 fuer zu 40 dn. vnd 8 dn. dem Knecht, „ ℔ 20 dn. 8.
Summa der zwaier Wochen macht 182 ℔ 18 dn.
Blatt 4 b] Item in der Wochen vor Sant Veicztag [= 8.—14. Juni] dedi dem maister ℔ 6.
Item Hanns Zaißer 6 taglon zu 26 dn., facit ℔ 5 dn. 6.
Item Cuncz Lang 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
Item 7 Steinmiczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.
Item Friczen 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Item Johannes vnd 4 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 17.
yn zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 9.
Suma den Steinmiczen, facit 68 ℔ 21 dn.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon ℔ 5.
Item Hanns Paternoster vnd Jorg, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.
Item Cuncz Schuster, het 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.
Item Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.
Suma den Steinprechern macht 20 ℔ 3 dn.
Item Petter Fugel, het 15 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn., „ ℔ 20 dn. 8.
Item yn der Wochen noch Sant Veicztag [= 16. bis 21. Juni] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hanns Zaißer 6 taglon zu 26 dn., „ ℔ 5 dn. 6.
Item Cuncz Lang 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.
Item Johannes vnd 5 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 20 dn. 12.
Item dem Friczen 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 11.
Suma den Steinmiczen, macht ℔ 72 dn. 5.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi zu lon ℔ 5.

Item Jorgen vnd Cuncz Schuster, ydem 6 taglon zu 22 dn., facit ℔ 8 dn. 24.

Item Hanns Paternoster, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.

Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 3 dn. 21.

Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 10.

Suma den Steinprechern, macht 24 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel, het 18 fuer zu 40 dn. vnd dem hnecht 8 dn., „ ℔ 24 dn. 8.

Item dedi fur 11 sumer kalchs minus ¼, „ ℔ 21 dn. 26.

Item Petter, ein karrenman, hat gefurt 18 fuder sant, „ ℔ 2 dn. 12.

Item dedi fur 100 latten zu furen vnd zu hawen, „ ℔ 5 dn. 10.

Item dem Herman, czymmerman, dedi Ich von der wintenwelen anders zu machen vnd fur sein müe 3 fl., „ ℔ 24.

Item mer dedi für 300 schintel, müst man decken auff dye winten, „ ℔ 4.

Suma der czwayer wochen macht 287 ℔ 21 dn.

Blatt 5 a] Item yn Sant Johanns wochen baptista [= 22.—28. Juni] zalt ich maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zaisser 5 taglon zu 26 dn., facit ℔ 4 dn. 10.

Item 6 Steinmiczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.

Item Cuncz Lang 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Item mer 2 freüm (!) [166] Steinmiczen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 5 dn. 26.

Item dem alten Johannes vnd 3 rüstgesellen, ydem 5 taglon zu 17 [dn.], „ ℔ 14 dn. 5.

Item dem Friczen 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 12.

Suma den Steinmiczen macht 60 ℔ 23 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon „ ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Jorgen vnd Cuncz, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 11.

Item Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 3 dn. 15.

Item Cuncz Keczman 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 10.

Suma den Steinprechern, macht 12 ℔ 10 dn.

---

[166]) Soll wohl heißen: fremden.

Item Petter Fugel hett 11 fuer zu 40 dn., 8 dn. dem Knecht, facit ℔ 14 dn. 28.

Item yn Sant Vlrichß wochen [= 29. Juni bis 5. Juli] dedi maister Matheß „ ℔ 6.

Item Hanns Zaißer 5 taglon zu 26 dn., „ ℔ 4 dn. 10.

Item Cuncz Lang 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Item 8 Steinmiczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 29 dn. 10.

Item dem Friczen 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item Johanns vnd 4 rystgesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn., „ ℔ 14 dn. 5.

Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 12.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon „ ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Jorg vnd Cunczen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.

Item Cuncz Selczam, het 4 taglon zu 21 dn., „ ℔ 2 dn. 24.

Item Cuncz Keczman 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.

yn allen zu padgelt, „ dn. 10.

Suma den Steinprechern macht 18 ℔ 25 dn.

Item Petter Fugel, het 14 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 18 dn. 28.

Suma der czwayer wochen macht 188 ℔ 1 dn.

Blatt 5 b] Item yn Sant Kylians wochen [6. bis 12. Juli] zalt ich maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zaißer 6 taglon zu 26 dn., „ ℔ 5 dn. 6.

Item 7 Steinmiczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.

Item Cuncz Lang 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.

Item Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 17.

Item Fricz, morterrurer, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

Item Endres, het 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.

Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 12.

Suma den Stainmiczen macht 71 ℔ 22 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur seyn lon ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, yedem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 7 dn. 10.

Item Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 3 dn. 15.

Item Cuncz Keczman, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item den gesellen allen von stain zu laden an Sant Vlrichs tag, „ dn. 21.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Suma den Steinprechern macht 19 ℔ 9 dn.

Item Petter Fugel, het 18 fur zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht,	facit ℔ 24 dn. 8.
Item yn der wochen der czwelffpoten teylung [= 13.—19. Juli] dedi dem maister	℔ 6.
Item Hanns Zaißer 6 taglon zu 26 dn.,	,, ℔ 5 dn. 6.
Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, idem 6 taglon zu 24,	,, ℔ 9 dn. 18.
Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn.,	,, ℔ 22.
Item Johannes vnd 4 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 [dn.],	,, ℔ 17.
Item Friczen 6 taglon zu 18 dn.,	,, ℔ 3 dn. 18.
Item yn allen zu padgelt,	,, ℔ 1 dn. 6.
Suma den Stainmiczen macht 64 ℔ 18 dn.	
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer seyn lon	,, ℔ 5.
Item Jorgen vnd Cuncz Schuster, ydem 6 taglon zu 22 dn.,	,, ℔ 8 dn. 24.
Item Cuncz Selczam 5 taglon zu 21 dn.,	,, ℔ 3 dn. 15.
Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn.,	,, ℔ 3 dn. 18.
yn zu pad,	,, dn. 8.
Suma den Stainprechern, macht 20 ℔ 20 dn.	
Item Petter Fugel 14 für zu 40 dn. vnd 8 dn. dem Knecht,	,, ℔ 18 dn. 28.
Suma der czwayer Wochen macht 219 ℔ 15 dn.	

Literaturbericht.

Skulptur.

W. H. v. d. Mülbe. Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. (Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 6.) Leipzig 1911. Verlag Klinkhard und Biermann.

Der regen Beschäftigung mit ikonographischen Fragen, wie sie in den achtziger Jahren stattfand, folgte am Ende des vorigen Jahrhunderts ein Erlahmen des Interesses für derartige Themen. Erst in jüngster Zeit ist es wieder um so lebhafter erwacht.

Mit der vorliegenden Arbeit greift der Verfasser zwar auf einen schon mehrfach behandelten Stoff zurück, füllt aber zugleich eine fühlbare Lücke aus. Die Werke der romanischen und gotischen Skulptur Frankreichs waren bis jetzt nur vereinzelt für die zusammenhängende Betrachtung der Weltgerichtsdarstellung herangezogen worden. »Und doch hat sich gerade auf diesem Gebiete eine der für die Geschichte des Bildes bedeutungsvollsten Entwicklungen vollzogen.«

Die ausführliche Begründung dieser eingangs aufgestellten Behauptung bildet den Inhalt des verdienstvollen Buches.

In einer Vorgeschichte wird zunächst die allmähliche Gestaltung der Bildform klargelegt bis zu dem Augenblick, in dem die französische Plastik sich ihrer bemächtigt. Folgt die beschreibende Aufzählung der einzelnen Schöpfungen und am Schluß ihre Zusammenfassung in vergleichender Analyse. Reichliches Abbildungsmaterial, auf 15, dem Text angehängten Lichtdrucktafeln, illustriert den II. Abschnitt — wobei sich freilich nicht verhehlen läßt, daß dem Leser mit klareren und schärferen Aufnahmen besser gedient gewesen wäre.

Dem frühen Vorkommen von Schilderungen des Jüngsten Gerichts in der altchristlichen Literatur entspricht eine verhältnismäßig späte bildliche Wiedergabe. Einzelne auf die letzten Dinge bezügliche Szenen und Symbole finden sich schon in den ersten Jahrhunderten in der Sepulkralkunst (Katakomben und Sarkophage), in Mosaiken und auf Goldgläsern (3. und 4. Jahrhundert). Die ersten, wenn auch noch unvollständigen Darstellungen des Weltendes kommen in byzantinischen Handschriften des

6. Jahrhunderts vor. Da aber inhaltlich kein entscheidender Einfluß vom Orient ausging, indem sich hier eine selbständige, in sich abgeschlossene Entwicklung vollzog, so ist diese Kunst als Faktor für das im Abendland angestrebte Resultat nicht in Betracht zu ziehen. Die karolingische Kunst im Norden übernimmt die Führung. Evangeliare [1]) und Elfenbeintafeln [2]) machen den Anfang, bis sich das Weltgerichtsbild durch die Freskomalerei [3]) einen zentralen Platz der Kirche: die innere oder äußere Westwand, sichert. Nun greift auch der Süden [4]) das Thema auf, und zahlreiche Miniaturen aus den verschiedensten Landesteilen sorgen für weitere Verbreitung. Aber: »Eine eigentliche Entwicklung ist in diesen Werken nicht zu erkennen«. Weder für das Gesamtbild noch für seine Elemente waren feststehende Typen geschaffen worden. »Der Miniaturmalerei fehlte der Zwang zum einheitlichen Bilde« und die Freskomalerei war noch nicht reif, um »die notwendigen Szenen in einem einheitlichen idealen Raum zusammenzufassen«. Der großen monumentalen Kunst blieb diese Aufgabe vorbehalten, und die französische Kirchenportalplastik hat sie gelöst.

Das Relief der Kapelle von Perse bei Espalion (11. Jahrhundert) ist noch von der Miniaturmalerei abhängig und teilt mit ihr den Mangel an Geschlossenheit. In dem Tympanon der Kirche Sainte-Foy zu Conques (zweite Hälfte des 12. Jhdts.) sind zwar schon alle Teile der künftigen Fassung vorhanden, aber ihre kritiklose Aneinanderreihung bedeutet einen Aufenthalt der Entwicklung. Und erst mußte auf dem Wege über Autun (zweites Viertel des 12. Jahrhunderts) in Laon (Anfang des 13. Jahrhunderts) und Chartres (1212—1220) eine Klärung erfolgen, bis mit Paris (erstes Viertel des 13. Jahrhunderts), Amiens (um 1230) und Bourges Ende des 13. Jahrhunderts) der Höhepunkt erreicht wurde.

Eine Erweiterung hätte der beschreibende zweite Abschnitt der Arbeit vielleicht noch erfahren können durch kurze, in den Anmerkungen unterzubringende Hinweise auf entsprechende Darstellungen in der deutschen Plastik. Da wären u. a. zu nennen die Portale in Basel [5]), Bamberg [6]) und Freiburg i. B. [7]). Namentlich das letztgenannte Werk bietet Einzelheiten von besonderem Interesse. So sind hier z. B. im Tympanon nur die auferstehenden Verdammten alle nackt, während die Gerechten sich zum Teil

[1]) Vgl. das irische Evangeliar von St. Gallen aus dem VIII. Jhdt. (S. 16).

[2]) Elfenbeinplatte im South-Kensington-Museum. IX.—X. Jhdt. (S. 7 u. 17).

[3]) St. Georg zu Oberzell (S. 19); St. Michael, Burgfelden, um 1050 (S. 20).

[4]) S. Angelo in Formis [um 1070] u. a. (S. 24).

[5]) Galluspforte, um 1176.

[6]) Fürstenportal, um 1240.

[7]) Um 1260—1270, vgl. Moriz-Eichborn „Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters" (Straßburg 1899).

bekleidet aus ihren Gräbern erheben, einer aber damit beschäftigt ist, seine — Schuhe anzuziehen. Auch kommt hier — wie unter den französischen Skulpturen nur in Conques [8]) — der Selbstmord des Judas vor. Ein Blick aber auf die gesamte Komposition in Freiburg und ein Vergleich mit anderen deutschen Bogenfeldern [9]) ergäbe ein packendes Gegenspiel. Diesseits des Rheines läßt sich weder eine allmähliche planmäßige Gestaltung, noch ein klassischer Typus konstatieren.

Die in Frankreich erreichte klassische Form des Weltgerichtsbildes verlangt die Dreiteilung des Tympanons, das von oben nach unten einnehmen: das himmlische Tribunal, S. Michael und die Beschiedenheiten und die Auferstehung der Toten.

Nachdem der Verfasser in feinsinniger Weise diese einzelnen Streifen aus den vorher beschriebenen Werken herausgeschält und sie dann in der Schlußbetrachtung über die Komposition wieder aneinandergefügt hat, entsteht ein geradezu mustergültig klares Bild des Ganzen. Man erkennt, daß alles auf eine derartige Entwicklung hindrängte und daß sie sich nur auf diese Weise logisch vollziehen konnte. *Dr. Erich Grill.*

Malerei.

Arthur Haseloff. Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg. Mit 3 Tafeln in Vierfarbendruck und 19 einfarbigen Tafeln. Berlin, Verlag von Max Spielmeyer, 1907.

Die Publikation, deren Titel hier voransteht und die den Anlaß zu den nachstehenden Bemerkungen gegeben hat, ist schon drei Jahre alt und hat längst die gebührende Beachtung in der deutschen und ausländischen Fachliteratur gefunden. Für eine eigentliche Besprechung ist es jetzt reichlich spät, — nur nach einer bestimmten Seite hin möchte ich mich mit dieser Arbeit auseinandersetzen und einige Bemerkungen hier an die Fragen anknüpfen, die der Autor aufgeworfen hat.

Haseloffs Veröffentlichung der Marburger Fenster darf man ohne Einschränkung eine klassische und mustergültige Publikation von Glasgemälden nennen. In der Zeit, die seit dem Erscheinen vorübergegangen ist, ist nichts Ähnliches ihr an die Seite getreten, und es wird wohl auch geraume Frist vergehen, bis wieder so viel günstige Umstände zusammen-

---

[8]) Vgl. S. 79 Anmerkung.

[9]) Vgl. Kaschau (Dom, Nordportal), Ulm (Münster, Südostportal), Würzburg (Marienkirche, Westportal), Eßlingen (Marienkirche, Südwestportal), Gmünd (Heilige Kreuzkirche, Südportal), Rottweil (Kapellenkirchturm, Südportal),

wirken. Dazu rechne ich nicht nur das Eintreten eines Gelehrten, der heute wohl einer der besten Kenner der deutschen Malerei des 13. Jahrhunderts ist und der über eine bewundernswerte Materialkenntnis verfügt, sondern auch die äußeren Umstände: daß die Glasgemälde auseinandergenommen in dem ehemaligen königlichen Institut für Glasmalerei in Berlin zu studieren waren, daß durch das dankenswerte Entgegenkommen und die materielle Unterstützung des Preußischen Unterrichtsministeriums eine so kostspielige Art der Wiedergabe möglich war, endlich, daß durch einen hervorragenden Theoretiker und Praktiker der Kunst des Photographierens, Geheimrat Miethe, sich die Möglichkeit ergab, die Glasgemälde mit einem höchst sinnreich erfundenen Apparat gegen künstliches Licht zu photographieren. Die großen Lichtdrucke sind denn auch hervorragend und geben die Figuren mit allen Details in erstaunlicher Deutlichkeit wieder (lassen auch für das kundige Auge die Restaurationen erkennen). Die Farbendrucke stehen nicht ganz auf der Höhe oder vielmehr die den Vierfarbendrucken zugrunde gelegten farbigen Kopien: zumal das Rot ist zu grell und hart. Das liegt aber in der Natur der Aufgabe. Wenn einfach Scheibe für Scheibe die Farben kopiert werden, so wird man nur dazu kommen, die a u f den Scheiben liegenden Töne festzuhalten, nicht das durch die farbige Scheibe durchfallende Licht — und das ist eben eine Unmöglichkeit. Es kommt hier zuletzt auf die Gegensätze von Daseinsform und Wirkungsform an. Der beigegebene Text, der zu einer eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung ausgewachsen ist, ist voll von neuen und bedeutsamen Ergebnissen und bringt die eingehendste historische, technische, stilistische Würdigung dieser Denkmäler.

Von entscheidender Wichtigkeit für die kunsthistorische Würdigung dieser eminenten Glasgemälde, die vor Haseloff kaum viel Beachtung gefunden haben, ist nun die Feststellung ihrer Entstehungszeit. Es kommt da zunächst die Frage zur Erörterung: Wie steht es mit der Baugeschichte der Elisabethkirche? In die verwickelte Erörterung hat die Veröffentlichung von Carl Schäfer und Otto Stiehl (Die mustergültigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland, Berlin 1901) Klarheit gebracht. Schäfer und mit ihm Stiehl nehmen an, daß der ganze Ostteil 1283 fertig war. In den nächsten Jahren sei dann die reiche Ausstattung der Ostteile erfolgt und erst nach 1314 sei die Weiterführung der — schon frühzeitig begonnenen — westlichen Partien unternommen worden. Nun schließt Haseloff: Im Jahre 1249, in dem eine Translation der Gebeine der h. Elisabeth vorgenommen wird, müsse aber der Ostchor schon benutzbar gewesen sein. Wollte man mit Schäfer und Stiehl, denen sich auch Haseloff (S. 6) anschließt, annehmen, daß das Gewölbe wirklich erst kurz vor der Weihe von 1283 eingezogen worden (Veranlassung für diese Annahme ist bei Schäfer und Stiehl

die wichtige Beobachtung, daß die Formen im Obergeschoß des Ost- und Südchores mit denen des Nordchors übereinstimmen, der erst nach 1249 begonnen ist), so müßte man auch annehmen, daß das Untergeschoß vorläufig unter Dach gebracht sei und daß dann 30 Jahre später dieses »vorläufige« Dach entfernt sei, als man den Chor einwölbte. Das gibt aber eine seltsam gequälte Baugeschichte — und dazu allerlei technische Unzulänglichkeiten. Wie sollte vor allem das vorläufige Dach seine Entwässerung gefunden haben? Sehr viel einfacher ist die Annahme, daß der Bau ruhig in die Höhe wuchs und daß dann zwischen 1250 und 1260 die ganze Ostpartie fertig war. Die genannte Translation vom Jahre 1249 erfolgte propter loci angustias, weil die alte Franziskuskapelle, in der bislang die Gebeine der h. Elisabeth untergebracht waren, abgebrochen werden mußte, um dem Nordchor der Elisabethkirche Platz zu machen: es ist aber gar nicht nötig, daß damals der Ostchor, in den nun die Gebeine transferiert wurden, vollendet war. Es ist weiter nicht gut anzunehmen, daß die Glasgemälde in den Bau oder in einen Teil des Baues eingesetzt waren, ehe dieser selbst abgeschlossen war. Glasgemälde sind das Allerdiffizilste, was es an Ausstattung gibt und der Beschädigung am meisten ausgesetzt, vor allem, so lange der betreffende Bauteil noch eingerüstet ist und beim Abbauen des Gerüstes, — sie werden naturgemäß zu allerletzt eingesetzt. Es ist nicht einzusehen, warum der unbekannte große Baumeister von Marburg hier aller normalen Bautradition entgegengehandelt haben sollte.

Der Ostchor hat seine definitive Ausstattung erst nach 1283 erhalten. Es liegt nahe, anzunehmen, daß der fertige und benutzbare Teil der Kirche für sich nach der Vollendung mit einer interimistischen Zwischenwand nach Westen hin abgeschlossen ward, wie dies ja üblich war, wie auch im nächsten Jahrhundert der Ostchor des Kölner Domes mit jener hohen Abschlußwand versehen ward, die von 1322 bis 1860 erhalten blieb. Die heutige liturgische Ausstattung des Ostchores entstand nun aber erst nach 1283. Der schöne, von drei Wimpergen überragte Hochaltar zeigt die ausgesprochenen Formen der beginnenden Hochgotik: er ist am 1. Mai 1290 geweiht. Der unter der Vierung stehende Lettner samt dem vor ihm stehenden Kreuzaltar ist um dieselbe Zeit entstanden: die Stiftung für den Kreuzaltar ist am 10. März 1287 bestätigt (Hessisches Urkundenbuch I, Nr. 471, 474). Dieser frühen Zeit gehört aber nur der schöne (hölzerne), über der als Kanzel erweiterten Mitte des Lettners befindliche blattwerkgeschmückte Bogen an, die nüchterne und trockene (sehr stark restaurierte) Architektur des heutigen Lettners selbst zeigt schon einen vorgerückten Stil (Schäfer: in der ersten Zeit des 14. Jahrhunderts an Stelle älterer Chorschranken errichtet). Darnach könnte man vielleicht annehmen, daß auch die Glasgemälde erst auf diese Zeit hinweisen müßten, wenn sie auch als ein inte-

grierender Teil des Gesamtorganismus schon etwas vor dem Weihedatum 1283 eingesetzt sein könnten. Erwähnt werden die Glasmalereien zum ersten Male schon um 1297 in der Lebensbeschreibung der h. Elisabeth von Dietrich von Apolda, worauf Albert Huyskens, der gelehrte Historiograph der Heiligen (Zur Geschichte der Glasgemälde in der Elisabethkirche zu Marburg: Fuldaer Geschichtsblätter 1907, S. 155), aufmerksam gemacht hat. Die Beschreibung des Kirchenbaus (ecclesia ... per manus artificum doctissimas celata et exsculpta decenter fenestrisque perspicuis ordinata luculenter) macht die Annahme wahrscheinlich, daß hier die Glasgemälde als mit dem fortschreitenden Bau zusammen angebracht bezeichnet werden sollen, nicht als nachträglich eingesetzt. Es gibt nun aber ein Denkmal, das noch auf eine ältere aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammende Ausstattung hinweist. Das ist das sogenannte Mausoleum der h. Elisabeth. Es steht jetzt im nördlichen Kreuzarm, an der Stelle, wo früher (bis 1249) sich die alte Kirche des h. Franziskus erhob; die Annahme, daß es an der alten Stelle stehen geblieben, daß also der nördliche Kreuzarm der Elisabethkirche gewissermaßen um es herum gebaut sei (wie noch Wilhelm Kolbe, Die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg, Marburg 1882, S. 37, und auch C. Schäfer, Von deutscher Kunst, S. 102, annehmen), ist aber entschieden nicht zu halten. Es steht auch gar nicht parallel zu den unter dem Fußboden aufgefundenen Fundamenten der Franziskuskapelle, sondern weicht ziemlich von diesen ab. Die steinerne Tumba der h. Elisabeth ist gar nicht für diesen Überbau und der Überbau nicht für die Tumba gemacht. Diese ist viel zu groß, das Gehäuse im Inneren für die Aufnahme des steinernen Sarkophages erst zurecht gehauen. Der ganze Aufbau war vielmehr bestimmt, den Prachtschrein der h. Elisabeth aufzunehmen. Nun hat L. Bickell in seiner Festschrift (Zur Erinnerung an die Elisabethkirche zu Marburg, Marburg 1883, S. 10) die Vermutung geäußert, daß dieses Mausoleum der ursprüngliche Hochaltar sei. Die Form ist von der üblichen eines Grabmals allerdings ziemlich abweichend, dagegen kommt sie für Ziborienaltäre (Gelnhausen, Friedberg) vor. Das Ziborium, wie man es richtig bezeichnen sollte, sei erst nachträglich in den fertigen Nordchor gestellt.

Diese auf den ersten Blick sehr anmutende und verführerische Hypothese erweist sich aber doch als unmöglich. Das Mausoleum ist mit der Errichtung des Nordchores zugleich entstanden, — der Sockel des Nordchores war schon ausgeführt, als das Ziborium fertig ward: so steht sein nordöstlicher Pfeiler a u f der im Inneren herumgeführten steinernen Wandbank. Aber der nordöstliche Wanddienst des Chores ist mit Rücksicht auf das Ziborium nicht bis auf den Boden geführt, sondern schließt über diesem mit einer Blattwerkkonsole ab (wie schon Kolbe, S. 37, Anm. 3, richtig bemerkt). Gegen die Annahme, daß das Ziborium der alte Hoch-

altar gewesen, daß es also ursprünglich ganz frei gestanden habe, spricht endlich schlagend der Umstand, daß die rechte (jetzt nach Osten, nach der Wand des Nordchores hin gelegene) Schmalseite gänzlich unausgeführt ist, des Blattschmuckes gänzlich entbehrt.

Nun zeigt der Aufbau deutlich die frühesten gotischen Formen, — im Gegensatz zu dem jetzigen Hochaltar von 1290, Formen, die im Blattwerk etwa an die Dekoration der Liebfrauenkirche in Trier anklingen. Man würde vor dem aus dem Zusammenhang losgelösten Bau auf die Zeit zwischen 1250 und 1260 schließen (Carl Schäfer, Von deutscher Kunst, S. 102, datiert ihn gegen 1255). Aus dem Jahr 1257 haben wir nun auch die erste Altarweihe (für den Johannisaltar — Hessisches Urkundenbuch I, Nr. 147), andere frühe Weihedaten fehlen. Wir dürfen also annehmen, daß um diese Zeit der Ost- und der Nordchor im wesentlichen vollendet dastanden. Es liegt nahe, mit dieser ersten Ausschmückung der beiden Chöre nun auch die Einfügung der Glasmalereien in Verbindung zu bringen, die in der natürlichen Reihenfolge den Schluß aller Bauausführungen bildeten. Die noch lange nicht geklärte Baugeschichte der Kirche wird hoffentlich durch den scharfsinnigen Marburger Archivrat Dr. Küch, der Marburg für das hessische Inventar bearbeiten soll, neue Aufschlüsse erfahren.

Die Glasmalereien im Chor waren in den Jahren 1768 bis 1770 neu verbleit und neu zusammengesetzt worden, nachdem die Elisabethkirche im Siebenjährigen Kriege jahrelang als Magazin dagestanden hatte; in den Jahren 1856 bis 1862 erfolgten dann die ersten Restaurationen durch Professor Lange und von 1902 ab in Berlin die höchst sorgsam durchgeführte endgültige Reinigung und Wiederherstellung, bei der es sich zum Teil um eine Entrestauration handeln mußte. Wie v o r dem Jahre 1768 die Glasmalereien verteilt waren, läßt sich nicht mehr mit Bestimmtheit sagen. Es scheint auch bedenklich, ein einheitliches ikonographisches System zugrunde zu legen und darnach die Medaillonfenster und die Großfigurenfenster zu verteilen. Dem widerspricht der Umstand, daß schon von vornherein zwei zeitlich ziemlich auseinanderliegende Perioden anzunehmen sind. Haseloff hat die Fenster nicht mehr an Ort und Stelle (v o r der Herausnahme im Jahre 1902) studiert. Er war auf die Beschreibungen bei Kolbe und bei Bücking (Das Innere der Kirche der h. Elisabeth zu Marburg vor ihrer Restauration, Marburg 1884) angewiesen. Nun gibt es noch ein sehr wertvolles »Inventarium über die in und an der St. Elisabeth-Kirche zu Marburg erhaltenen Kunstwerke und Denkmäler«, das Carl Schäfer im Januar 1873 aufgestellt hat, das aber erst in diesem Jahr in dem posthumen, von dem Sohn liebevoll zusammengestellten Sammelband »Von deutscher Kunst« (Berlin 1910, S. 87) gedruckt ist. Wir erfahren hier, wie kunterbunt die Reste der Glasmalereien — man kann eigentlich nur von solchen reden —

zusammengesetzt waren. Und es erscheint vielleicht fraglich, ob überhaupt der Obergaden von Anfang an in der gleichen Weise gefüllt war wie das Untergeschoß. Heute macht der Chor einen allzu gleichmäßig gefüllten Eindruck. Man hat heute die Fenster zusammengedrängt: nur die drei mittelsten Fenster des fünfteiligen Chorabschlusses haben so in beiden Geschossen figürlichen Schmuck erhalten. Sicherlich ist das nicht die alte Anordnung. Zunächst gab es ursprünglich eben mehr Glasmalereien, so daß der ganze Chorabschluß mit figürlichen Darstellungen geschmückt war. Und dann: Liegt es nicht nahe, die figürlichen Fenster dem Auge näher nach unten zu rücken und im Obergaden zunächst Teppichfenster anzunehmen. Nur für die Mittelachse ist auch im Obergaden figürlicher Schmuck verbürgt. Nur die Fenster der Mittelachse haben nämlich eine sechsblättrige Rose im Couronnement, die übrigen einfache Kreisöffnungen — und es sind zwei sechsblättrige Rosen in den Glasgemälden erhalten. Es wäre auch ganz verständlich, daß so die Hauptachse über dem Hochaltar bedeutungsvoll ausgezeichnet wäre.

Weiter aber: die heutige Zusammensetzung der Fenster ist auch innerhalb dieses Rahmens sicher in manchen Punkten unrichtig. In dem sogenannten Christusfenster (im Obergaden in der Mittelachse) findet sich in der Rose im Couronnement der Weltenschöpfer ausruhend, umgeben von den symbolischen Darstellungen der sechs Schöpfungstage. Dies Couronnement gehört aber unzweifelhaft zu dem Schöpfungsfenster, von dem vier Felder: Schöpfung von Sonne und Mond, Trennung von Erde und Meer, Erschaffung der Fische und der Pflanzen — Schöpfung der Vögel — Sündenfall — Adam und Eva nach der Vertreibung (so ist die richtige Reihenfolge, an Ort und Stelle in Marburg ist es umgekehrt) in dem mittleren Fenster der unteren Reihe erhalten sind. Dazu finden sich noch zwei Felder im Archiv, eines mit der Darstellung der Dreieinigkeit, das aber unzweifelhaft an den Kopf dieser Folge gehört, und mit dem Opfer Kains und Abels. Mit natürlicher Einteilung der Windeisen ist in jeder Langbahn Platz für fünf viereckige Felder und ein spitzbogiges, wie denn auch das Elisabethfenster in jeder Langbahn sechs Medaillons enthält. Es würden also noch sechs Darstellungen fehlen. Die sogenannte Dreieinigkeit (Haseloff, Tafel 14, 1) darf man als Illustration zum zweiten Vers des Schöpfungsberichts von dem über den Wassern schwebenden Geist Gottes auffassen. Dann blieben noch übrig an Darstellungen, um den Zyklus zu ergänzen, die folgenden: Scheidung von Licht und Finsternis — Scheidung von Himmel und Erde — Erschaffung der Vierfüßler (in dem einen Feld oben sind nur die Vögel abgebildet) — Erschaffung des Menschen — Austreibung aus dem Paradiese — Dankopfer Noahs. Zu diesem Fenster aber gehört nun selbstverständlich die Rose mit dem ausruhenden Weltenschöpfer, die eine Etage

höher sitzt. Dafür würde die Rose mit der Kreuzigung, die jetzt über dem unteren Fenster sitzt, nach oben zu verschieben sein, wo sie mit den Darstellungen des Salvator und der Mater pulchrae dilectionis ohne weiteres zusammengeht. Auch die Ecclesia und die Synagoge gehören zur Kreuzigung, nicht zum Weltenschöpfer. Diese Kritik der Auflösung möchte man nun auch noch weiter anwenden: das Elisabethfenster ist (was auch Haseloff mit Recht bezweifelt) kein Ganzes; die vier hier zusammengestellten Figuren gehören keineswegs zusammen. Man möchte hier schwerlich dazu raten, wie das an der Stephanuskapelle des Kölner Dom geschehen, die fehlenden Felder und Medaillons durch neue Kompositionen zu ergänzen, die die Prätension erheben, alte zu sein. Eher möchte man das Verfahren empfehlen, das bei der letzten Wiederherstellung der viel späteren Fenster am Chor von St. Sebald in Nürnberg angewandt ist: daß die fehlenden Felder einfach durch eine neutrale Verglasung gefüllt werden, die lediglich etwas Ton und Farbe in die Fläche bringen, — die alten Stücke werden in einer gewissen Isolierung durch solche Umgebung nur noch mehr gehoben.

Nun die Frage der Datierung und Einordnung der einzelnen Fenster. Da sind zunächst die großen Einzelfiguren vom Christusfenster, vom Johannesfenster, vom Elisabethfenster. Haseloff setzt sie »um die Zeit der Übertragung der Reliquien der h. Elisabeth in den Ostchor, d. h. um 1249« (S. 17). Er wendet sich damit mit vollem Recht gegen die Annahme, daß sie erst der Ausstattung des Ostchores nach 1283 angehören könnten. Dem möchte ich in dem negierenden Teil grundsätzlich durchaus beistimmen. Wie man sich die Baugeschichte der Elisabethkirche zu denken hat, um dies frühe Datum für die Entstehung der Fenster anzunehmen, habe ich oben angedeutet. Nur möchte ich mich nicht an das Datum 1249 binden, die Möglichkeit lassen, noch ein Jahrzehnt hinzuzugeben. Das späte Datum (1283) ist für die großen Figuren mit Sicherheit abzuweisen. Handelt es sich doch nicht um manierierte Nachzügler dieses großartigen Stiles, sondern um ihre besten Vertreter. Diese Marburger Glasmalereien zeigen den Stil ihrer Epoche auf der vollen Höhe.

Welchen Stil? Haseloff weist sie der thüringisch-sächsischen Malerschule zu — in deren Kreise wurzeln seiner Ansicht nach die Fenster von Marburg. Diese thüringisch-sächsische Malerschule ist seine Schöpfung —, er hat sie vor 13 Jahren zuerst erfunden, konstruiert, gezeugt, in seiner Erstlingsarbeit, die noch heute ihre volle Bedeutung hat. In dem Text über die mittelalterliche Kunst in den aus Anlaß der Erfurter kunsthistorischen Ausstellung herausgegebenen »Meisterwerken der Kunst in Sachsen und Thüringen von Doering und Voß« S. 87—110 gibt er dieser Schule oder dem Auftreten dieses Schulcharakters schon etwas weitere Grenzen, spricht im Anschluß an die manieristische Stilentwicklung (S. 101) von

einer ganz Deutschland überlaufenden Stilwelle, die sich allenthalben nachweisen lasse. Die deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mache durchweg den Eindruck einer barocken, in Übertreibung verfallenden Kunst.

Ich glaube, daß dies das Richtige trifft. Dieser Stilcharakter geht durch ganz Deutschland, sicher durch das ganze Norddeutschland im 13. Jahrhundert durch. Er findet sich ebenso in Sachsen und Thüringen wie in Westfalen und endlich am Rheine. Hermann Schmitz hat in seiner Arbeit über die mittelalterliche Malerei in Soest (Münster 1905, S. 92 ff.) mit Recht darauf hingewiesen. Man sehe sich einmal die Malereien in St. Gereon und vor allem in St. Kunibert zu Köln (in dem Tafelband meiner »Romanischen Wandmalereien der Rheinlande«, Taf. 41—46, 63 und 64) an und vergleiche diese mit den Wandmalereien in St. Maria zur Höhe in Soest und dem Retable aus Quedlinburg im Kaiser-Friedrich-Museum. Dieser Gesamtcharakter geht durch ganz Norddeutschland durch — und auch die Basis ist überall die gleiche — diese seltsam starke, in der Art der Rezeption doch noch vielfach rätselhafte, gleichmäßige Zuneigung zum byzantinischen Stil, die oft nur ein Kokettieren mit dieser formal scheinbar so überlegenen Kunst ist. Für die Plastik hat das Goldschmidt in seinen Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur, Berlin 1902, S. 11, überzeugend ausgeführt.

Die bedeutenderen von den älteren Marburger Großfigurenfenstern gehören nun dieser Richtung an, — man braucht sie deswegen aber noch nicht an die thüringisch-sächsische Schule anzureihen. Sie repräsentieren eher einen hessisch-rheinischen Mischstil. Sie sind, wenn man sie etwa mit den Kölner Arbeiten vergleichen will, um zwei Jahrzehnte später als die Wandmalereien in der Taufkapelle von St. Gereon und auch später als die Wandmalereien in St. Kunibert, stehen aber stilistisch vor den Gewölbemalereien in St. Maria-Lyskirchen (in meinen »Romanischen Wandmalereien der Rheinlande«, Taf. 54—56), deren Manierismus mit den überlangen gestreckten Figuren und den vielen freischwebenden abstehenden spitzen Zipfeln sie nicht mitmachen. Die Marburger Fenster zeigen den byzantinisierenden Stil auf dem Höhepunkt. Als künstlerische Leistung gehören sie zu dem Allergroßartigsten, was uns die Monumentalmalerei in Deutschland aus dem 13. Jahrhundert aufbewahrt hat, und es ist das große Verdienst der Haseloffschen Publikation, unser Vorbildermaterial um diese glänzenden Stücke bereichert und sie in die rechte Beleuchtung gerückt zu haben.

Eine völlige Parallele in der Buchmalerei oder der Wandmalerei gibt es nicht: dazu tritt bei dem starken Mitsprechen der Verbleiung bei dem Übersetzen einer Komposition in die Technik der Glasmalerei eben eine zu starke Übersetzung in Umrißzeichnung ein. Immerhin könnte man für die reifsten Figuren (den Salvator, die mater pulchrae dilectionis, die

Ecclesia und Synagoge) auf die freilich übermäßig restaurierte große Einzelfigur des h. Dionysius im Ostteil von St. Kunibert in Köln und noch mehr auf die großen Einzelfiguren in St. Maria zur Höhe in Soest hinweisen, freilich ebenso auf die großen Figuren zur Seite der thronenden Madonna im Chor der Neuwerkkirche zu Goslar. Für die Wandmalereien in St. Gereon kann man eher Parallelen umgekehrt in der Glasmalerei finden: das Germanische Museum hat aus der Sammlung des Grafen Götzendorf-Grabowski in Posen ein vom Rhein stammendes Glasgemälde mit der Darstellung der h. Mauritius erworben (abgeb. bei Hasak, Einzelheiten des Kirchenbaues, S. 190, im Handbuch der Architektur II, IV), das ganz mit den großen Einzelfiguren von Rittern der thebäischen Legion in der Taufkapelle zusammengeht.

Endlich die Frage, ob nicht die Marburger Fenster im Gebiet der Glasmalerei selbst Parallelen, Verwandte haben, ob hier nicht eine Schule zu finden ist, aus der sie herausgegangen sind. Haseloff hat das verneinen müssen. In dem Stammgebiet der thüringisch-sächsischen Schule ist fast nichts aus dieser Zeit erhalten; die Glasgemälde im Westchor des Naumburger Domes zeigen diesen Monumentalstil des 13. Jahrhunderts schon in seiner Verzerrung und barocken Entartung. Man wird auch hier mehr auf den Westen weisen müssen. Die nächsten Verwandten sind immer noch die Fenster in den Ostteilen von St. Kunibert in Köln, die jenen auch zeitlich nahe stehen, — sie sind nach 1248 gefertigt. Auch hier treten große Einzelfiguren in den unteren Chorfenstern und den Seitenapsiden (die heiligen Kordula, Ursula, Zaezilia, Katharina, Johannes bapt.) auf, daneben in den drei großen Chorfenstern zyklische Kompositionen mit reichen Einzelszenen, in dem Mittelfenster der Stammbaum Jesse mit den Hauptmomenten der Heilsgeschichte, in den Seitenfenstern die Legenden des h. Kunibert und des h. Klemens. Und der Stil dieser Fenster bringt doch eine deutliche Parallele zu den frühesten bzw. die frühere Stilphase repräsentierenden Fenstern in Marburg. Man muß hier entschieden scheiden: diese frühere Stufe mit fließenden Gewändern, die sich eng an den Körper anlegen, dessen Umrisse scharf hervortreten lassen, mit weich über die Füße fallendem Saum — wie sie durch die Maria mater misericordiae (Haseloff, Taf. 6, 2) vertreten wird — und die entwickelte Stufe mit den vielen eckig gebrochenen Falten, den scharfen Konturen und abstehenden Gewandzipfeln — den Stil, wie ihn das obere Mittelfenster mit den vier großen Einzelfiguren zeigt. Jenes erste Fenster aber kann man im Figürlichen (nicht im Ornamentalen) sehr wohl neben die Fenster von St. Kunibert stellen, man vergleiche etwa die obengenannte Maria in Marburg und die h. Katharina in St. Kunibert (abgeb. bei Oidtmann, Die romanischen Glasmalereien in der Pfarrkirche St. Kunibert zu Köln, Zeitschrift für christliche Kunst 1910, S. 202). Die

Kölner Figuren stellen im allgemeinen die Vorstufe für die Marburger dar. Ein neues Moment kommt dort in den reiferen Figuren der zweiten Gruppe noch hinzu, das in St. Kunibert fehlt, aber sie scheinen auf derselben Entwicklungsstufe zu liegen. Die Fenster von St. Kunibert haben wieder einen direkten Vorläufer, die im Freiherrlich von Steinschen Schloß zu Nassau entdeckten beiden Fenster (publiziert von H. Oidtmann in der Zeitschrift für christliche Kunst X, 1897, S. 275, und bei O. v. Falcke und H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 118), die vielleicht aus Arnstein an der Lahn stammen (jetzt auf Schloß Kappenberg bei Lünen). Auf dem einen Felde unten ist das Brustbild des Malers mit Pinsel und Farbentopf gegeben und der Umschrift: Rex regum clare Gerlacho propiciare. Das würde auf den Maler Gerlachus stimmen, der in Köln zwischen 1220 und 1257 in den Schreinsbüchern vorkommt (er wird in diesen beiden Jahren genannt: J. J. Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, herausgegeben von E. Firmenich-Richartz und H. Reußen 1895, S. 291). Auf das engste verwandt dem Nassauer Fenster sind dann die beiden Tafeln der Sammlung Schnütgen mit der Himmelfahrt der Maria und der Krönung Mariä, die gleichfalls unten die Halbfiguren von Stiftern mit Inschriften zeigen (abgebildet im Katalog der Sammlung Schnütgen von Fritz Witte, Taf. X, S. 34).

Wie soll man sich denn überhaupt die Anfertigung von Glasmalereien wie denen in Marburg vorstellen? Man braucht doch nicht notwendig an einen dauernd in Marburg ansässigen Meister zu denken. Dazu war das Marburg des 13. Jahrhunderts doch zu klein. Es gibt dann zwei Möglichkeiten. Entweder ein oder mehrere wandernde Meister haben sich für einige Jahre in Marburg niedergelassen und den Auftrag erledigt — oder die Fenster sind überhaupt an anderer Stelle angefertigt. Die Versendung von durchschnittlich nur 1 m im Quadrat großen Feldern, die dann an Ort und Stelle eingesetzt wurden, bot doch keine besonderen Schwierigkeiten und jedenfalls keine unüberwindbaren. Die Anlage einer Glasmalereianstalt war nichts ganz Einfaches: das große Lager, der Reißboden, die Brennöfen — das alles verlangte große Räumlichkeiten —, eine solche ganze Fabrik zu verlegen, war keine Kleinigkeit. Warum sollen nicht auch im Mittelalter die Glasmaler an einigen großen Plätzen ihr Standquartier gehabt haben wie heute? Einige Meisterateliers sind ja wohl von Ort zu Ort verlegt worden, zumal wenn es sich um einen ganz großen Auftrag handelte, der für lange Jahre, vielleicht ein Jahrzehnt Dauer versprach. So hat der Meister, der die Glasfenster in Canterbury geschaffen, einer der größten nordischen Maler des 13. Jahrhunderts, auch in Sens und in Chartres gearbeitet (Clement Heaton im Burlington Magazine XI, 1907, p. 172. Die Zusammengehörigkeit schon erkannt von Westlake, History of design I, p. 57, 108, 110). Wenn man

aber die Anfertigung in der Fremde — wie bei dem Elisabethschrein, der doch auch in Aachen gefertigt — oder durch einen wandernden Meister aus der Fremde zugibt, so liegt es am nächsten, hier an den Rhein zu denken. Das große Mittelfenster in St. Kunibert stellt hier die Höhe der Leistungsfähigkeit dar. Dieses Fenster (farbige Kopie im Germanischen Museum zu Nürnberg) ist überhaupt ein Höhepunkt der Kunst des ganzen 13. Jahrhunderts, — als Komposition darf man es neben der Hildesheimer Decke nennen. Und eine solche Hauptleistung wie dieses reich durchgebildete Fenster mit seinem großartigen Zyklus hat auch Marburg nicht aufzuweisen.

Als ein untergeordnetes Werk gehören noch die (1857 und 1902 restaurierten!) Fenster in der Pfarrkirche zu Heimersheim an der Ahr hierhin, in der einen Langbahn die Reste eines neutestamentlichen Zyklus: Verkündigung, Geburt, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, in der anderen ein h. Bischof, die hh. Katharina, Georg, Mauritius. Nur die Einzelfiguren würde man mit denen in St. Kunibert vergleichen können. Ein Werk, das aber wohl den Vergleich mit dem Mittelfenster von St. Kunibert aushält, ist das Mittelfenster in der Kirche zu Bücken an der Weser (in Farbendruck in den Mittelalterlichen Baudenkmalen Niedersachsens II, Taf. 86f. — vgl. H. Oidtmann, Die Glasmalerei, S. 206), wieder ein großer Zyklus, der die Heilsmomente des Neuen Testaments in Beziehungen bringt mit den Handlungen der heiligen Messe. Das Fenster ist sicher nicht in der Gegend entstanden, es zeigt nicht das kapriziös Manierierte und Zipfelige der Naumburger Fenster, mit denen es etwa gleichzeitig sein dürfte, sondern in den Figuren etwas Weiches und Altertümliches, das am ehesten an die Fenster in St. Kunibert anklingt. Wie weit dies Fenster mit dem zu Legden im Kreise Ahaus erhaltenen etwa zusammengeht, vermag ich nicht zu sagen.

Mein verehrter Kollege, der hessische Bezirkskonservator Prof. von Drach in Marburg, macht mich darauf aufmerksam, daß in der Kirche zu Winnen südöstlich von Marburg sich die Reste von Glasmalereien, vier weiblichen Heiligen um 1300 (erwähnt in den Hessischen Baudenkmälern S. 316), befanden, die vor einigen Jahren auf seine Veranlassung für das im Entstehen begriffene hessische Landesmuseum erworben worden seien. Ihr Maler sei ganz zweifellos der gleiche Künstler, der um 1300 das spätere Figurenfenster in Marburg mit dem Wappen der Schenken zu Schweinsberg gefertigt habe. Das könnte auf eine Marburger Werkstatt wenigstens um das J. 1300 hinweisen; ebensogut könnte man natürlich annehmen, daß das Marburger Vorbild eben auch die Nachbargemeinden zu ähnlichen Bestellungen bei einem fremden oder wandernden Glasmaler veranlaßt habe. Aus dieser selben Werkstatt sollen nun auch noch die Reste eines Chorfensters in der Kirche zu Berich im Waldeckschen stammen, das mir leider nicht durch Autopsie bekannt ist.

Bei den Fenstern mit szenischen Darstellungen konstatiert Haseloff (S. 16) wie in der Technik so auch im Stil recht erhebliche Unterschiede. Erhalten ist das sogenannte Schöpfungsfenster in an drei Stellen verstreuten Resten und das Fenster mit der Legende der h. Elisabeth. In jeder der Langbahnen sind hier sechs Medaillons in Vierpässen angebracht, als letztes auf der rechten Seite unten die Geburt Christi. Das fällt völlig aus dem Zusammenhang der auch im übrigen willkürlich angeordneten Szenen heraus. Jeder Versuch zur Deutung kann nur auf eine Künstelei hinausführen. Haseloff hat durch Heranziehung der Darstellungen auf dem Schrein der h. Elisabeth die hier fehlende Szene ziemlich sicher nachgewiesen: es war die Szene, wie der Landgraf Ludwig von Thüringen das Kreuz nimmt. Das Fenster gibt dann in beiden Langbahnen einen sehr wohl durchdachten Zyklus: den sechs Barmherzigkeitswerken stehen sechs Szenen aus dem Leben der Heiligen entgegen. Aber die Geburtsszene? Sie zeigt auch etwas abweichende Einrahmung, innerhalb des Vierpasses noch einen Kreis, dazu auch in der Gewandbehandlung eine viel reichere, unruhigere Faltengebung (man vergleiche das ganz ähnliche Motiv in der Darstellung: die Heilige Kranke besuchend). Das Medaillon kann nichts anderes sein als der Rest eines weiteren Fensters mit szenischen Darstellungen. Dazu kommt endlich noch ein viertes, dessen Reste sich im Archiv befinden: mit den klugen und den törichten Jungfrauen.

Wie steht es mit Zeit und Stil d i e s e r Fenster? Haseloff schließt folgendermaßen: Der Schrein der h. Elisabeth enthält acht Szenen aus dem Leben der Heiligen, die auch auf den Fenstern wiederkommen, aber ungeschickter und in manchem mißverstanden. Die Folge der Elisabethszenen (mit der Gegenüberstellung von sechs zu sechs) sei ersichtlich für die zwölf Fenstermedaillons komponiert. Da nun der Schrein um 1249 fertig gewesen, müsse das Elisabethfenster schon vorher eingesetzt gewesen sein. Ich kann dem doch nicht ganz beitreten. Zunächst das Datum des Schreines. Die Fertigstellung im Jahre 1249 ist doch nur Annahme. Die Translation der Gebeine erfolgte damals keineswegs, etwa weil der Schrein schon vorlag, sondern, wie bereits oben gezeigt, aus ganz anderen örtlichen Gründen, weil die bisherige Grabkapelle abgebrochen ward. Nimmt man mit Bickell (La châsse de Sainte Élisabeth in der Revue de l'art chrétien 1892, S. 380) und von Falcke (v. Falcke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, S. 100) die Herzogin Sophia von Brabant, die Tochter der Heiligen, als die Stifterin an, so käme man doch wohl erst auf das Jahr 1247 als Zeit des Beginns der Arbeiten (nach dem Aussterben des thüringischen Landgrafenhauses). Die äußeren Bedingungen für diesen Auftrag in die Fremde waren freilich schon seit 1242 gegeben: 1242 hat die 18jährige Sophie sich mit Heinrich von Brabant vermählt. Nun ist der Schrein der h. Elisabeth in der

Werkstatt des Schreines der vier großen Reliquien, des sogenannten Marienschreines in Aachen gefertigt. An allen diesen kostbaren Werken der Goldschmiedekunst aber hat ein ganzes Atelier zumeist eine lange Zeit gearbeitet, eben der Marienschrein ist um 1215 begonnen, 1220 in Fabrikation und erst 1238 vollendet (St. Beißel in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XIV, S. 234). Auch wenn man den Beginn des Elisabethschreines, der im Ornamentalen wie im Figürlichen weit entwickelter ist seinem Vorgänger gegenüber, noch um einige Jahre zurückdatiert, so bliebe doch immer eine erstaunlich kurze Entstehungszeit für ihn. Der Karlsschrein in Aachen erforderte wahrscheinlich 15 Jahre, der Marienschrein 23 Jahre, der h. Dreikönigeschrein in Köln 30 Jahre, an dem Suitbertusschrein in Kaiserswerth ist gar 75 Jahre lang gearbeitet worden (Kelleter, Urkundenbuch des Stiftes Kaiserswerth, S. XXXIX). Es liegt näher, anzunehmen, daß der Marburger Schrein auch erst im nächsten Jahrzehnt fertig ward, womit sein Stil noch besser stimmen würde. Dann könnte seine Fertigstellung die Veranlassung gegeben haben zu der Errichtung des steinernen Ziboriums, das ja für ihn bestimmt war. Alles reiht sich dann besser aneinander.

Also dieser Grund für eine Datierung der Fenster vor 1249 scheint mir auszufallen. Aber warum soll überhaupt der ganze Zyklus von Darstellungen aus dem Leben der h. Elisabeth für das Fenster komponiert sein? Die Annahme ist durchaus nicht zwingend. Zunächst arbeitet doch auch die Glasmalerei mit Vorlagen, Musterbüchern. Man muß sich in Marburg, wo sich alles um die h. Elisabeth drehte, doch denken, daß um die Mitte des Jahrhunderts, zwei Jahrzehnte nach ihrem Tode, bildliche Darstellungen ihres Lebens vorhanden waren, vielleicht ein kanonischer Zyklus der Hauptmomente, aus dem dann der Goldschmied in Aachen acht, der Glasmaler zwölf Szenen auswählte.

Stilistisch gehörten die Fenster mit szenischen Darstellungen ziemlich weit ab von den Großfigurenfenstern. Ich sehe hier einen eher altertümlichen oder zurückgebliebenen Stil der Zeichnung, die Darstellungsart ist aber ganz die, wie sie erst durch die französischen Medaillonfenster aufgekommen ist, mit ihrem Zwang zur reliefartigen Darstellung, zur knappen Zusammenfassung des Vorgangs. Und das scheint mir der Grundunterschied: die Großfigurenfenster sind sehr gut möglich als organische Weiterbildung heimischer Tradition, der h. Bartholomäus von Marburg ist ein Enkel des h. Bartholomäus aus den Glasfenstern von Peterslahr im Westerwald (jetzt im Provinzialmuseum zu Bonn), einer noch ziemlich primitiven Arbeit, — der Künstler des Elisabethfensters (wie des vermuteten Christusfensters) ist aber durch die französische Schule gelaufen und bringt deren Dekorationsart mit. Das wird sich eben auch mit dem Baubetrieb decken. Der Meister, der den Bau von St. Elisabeth ersann, war eine merkwürdige Einzel-

erscheinung, ganz erfüllt von dem neuen Probleme der französischen Gotik, bedient er sich doch noch einer Reihe archaischer Motive in der Grundrißlösung wie im Aufbau und arbeitet selbstverständlich auch mit heimischen Kräften. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts tritt ein Wandel ein: es stehen jetzt geschulte Steinmetzen und Zeichner zur Verfügung, die schon durch die neue Formensprache durchgegangen sind; im Jahre 1248 ist ja auch die Domhütte in Köln eingerichtet. Diese beiden Fenster können dabei ruhig mit den Großfigurenfenstern zusammen entstanden sein, wenn es auch näher liegt, sie n a c h diesen anzusetzen, — es war nur eben ein ganz anderer Geist, der sich in ihnen offenbarte. Sie stellen nichts so Außerordentliches mehr dar wie die majestätischen großen Einzelfiguren, sind auch nicht ganz erste Qualität. Sie gehen zusammen mit den leider 1878 durch Nicolai aus Roermond stark restaurierten Medaillonfenstern im Chor der Pfarrkirche zu Gelnhausen, den Resten eines Christusfensters im Dom zu Xanten (Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Mörs, S. 124) und bereiten die reichen Medaillonfenster in der Florinskirche zu Coblenz, in der Stephanuskapelle des Kölner Domes (aus der Dominikanerkirche in Köln stammend) und endlich das wunderbare Chorfenster der Abteikirche zu M.-Gladbach (Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Stadt und Kreis Gladbach, S. 32, mit Tafel) vor: der Chor war hier 1275 vollendet, — das gibt auch das Datum für dies Fenster. Das Marburger Fenster mit der Geschichte der h. Elisabeth steht am Anfang dieser neuen Entwicklung. Auf Grund einer von der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde gestellten Preisaufgabe hat Heinrich Oidtmann dieses ganze Gebiet eben jetzt eingehend behandelt: seine Geschichte der rheinischen Glasmalerei wird reich illustriert noch im Jahre 1911 erscheinen und uns diese Zusammenhänge nach Osten hin klarer sehen lehren.

Paul Clemen.

Georg Graf Vitzthum. D i e P a r i s e r M i n i a t u r m a l e r e i v o n d e r Z e i t d e s h e i l i g e n L u d w i g b i s z u P h i l i p p v o n V a l o i s. Leipzig, Verlag von Quelle und Meyer, 1907. Mit 50 Lichtdrucktafeln.

Für die Beurteilung der Entwicklung der Malerei im nördlichen Europa vom Ende des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts galt es bislang fast als ein Axiom, daß diese Evolution von der einen Zentralsonne Paris beherrscht werde, — alle anderen Einflüsse und Zuflüsse traten gegenüber diesem einen leuchtenden Gestirn ziemlich zurück. Die neuesten französischen Veröffentlichungen, vor allem die betreffenden Abschnitte in André Michels Kunstgeschichte, haben diesen Standpunkt nur noch zu stärken und diesen

Satz zu unterstreichen gesucht. Mit dieser Auffassung will die vorliegende Arbeit brechen; in der Einschränkung des Einflusses von Paris, in der Aufstellung anderer Zentren neben ihm, im Norden, liegt ihre Hauptbedeutung. Das Buch ist nun auch schon drei Jahre alt und hat seinen Weg gemacht. Eine Empfehlung braucht es kaum mehr und auch eine Angabe des Inhalts ist nicht mehr nötig, — nur nach zwei ganz bestimmten Richtungen möchte ich in dieser verspäteten Besprechung einige Bemerkungen hier anknüpfen.

Das große kunstgeschichtliche Gebiet, um das es sich hier handelt, ist noch kaum erschlossen. Die mit der Exposition des Primitifs français verbundene Ausstellung französischer Bilderhandschriften in der Bibliothèque nationale zeigte zuerst das wichtigste Material weiteren Kreisen vereinigt. Als mittelbare Folge dieser Ausstellung darf man die Publikation von Henry Martin, Les miniaturistes français (Paris 1906), ansehen, in der der gelehrte Administrateur der Arsenalbibliothek eine Schilderung des ganzen Kunstbetriebs gibt (dazu die Besprechung von Graf Vitzthum in dieser Zeitschrift XXX, 1907, S. 88) und die Publikation, der diese Zeilen gelten.

Das vortreffliche Buch des Grafen Vitzthum ist auf einer erstaunlichen Kenntnis des Materials (die der Autor seitdem noch bedeutend erweitert hat) aufgebaut: 351 Handschriften aus 75 Bibliotheken und Sammlungen sind berücksichtigt. Diese umfassende Autopsie wird durch einen sicheren kritischen Blick und ein feines Gefühl für Qualität unterstützt. In vier großen Abschnitten baut sich die Arbeit auf: die Pariser Miniaturmalerei bis um 1300 und das Verhältnis zu England — die Miniaturmalerei in Nordfrankreich und Belgien bis um 1320 — die Entwicklung der eigentlich Pariser Handschriftenmalerei im 14. Jahrhundert — die rheinische Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zu Paris und zu England-Belgien.

In dem ersten Kapitel erscheint die Frage des Verhältnisses zu England von ganz besonderer Bedeutung. Hier hat zur selben Zeit, da Vitzthum sein Buch schrieb, Arthur Haseloff in dem Abschnitt über die Miniaturmalerei in André Michels Histoire de l'art (II, 1. Halbband, S. 297—371) schon die Grenzlinien zwischen Paris und dem Norden abgesteckt — in einem Kapitel, das zu den allerbesten des Sammelwerkes gehört und das für die so vernachlässigte Miniaturmalerei des französischen Mittelalters überhaupt zum erstenmal eine Entwicklung zu zeichnen sucht. Vitzthum geht, selbständig arbeitend, bedeutend darüber hinaus. Er zeigt an einer reichen Zahl von Handschriften, wie anders sich in England und unter englischem Einfluß die Handschriftenillustration entwickelt. Nur zögernd haben die französischen Kritiker hier zugestimmt und diese neue These wieder einzuschränken gesucht. Graf Paul Durrieu hat in einer eigenen

Studie zu dem Vitzthumschen Buche (Un siècle de l'histoire de la miniature Parisienne à partir du règne de Saint-Louis im Journal des Savants, Januar 1909) diesen englischen Einfluß wieder einzuschränken gesucht. Der schöne Psalter der Königin Isabella in München (Cod. gall. 16 — Vitzthum S. 70) ist nach Text und Paläographie sicher englischen Charakters, aber er ist nach der vom Grafen Durrieu mitgeteilten Inschrift am Schluß in Paris geschrieben (schon ausgeführt von Durrieu im Bull. de la soc. des antiquaires de France 1901, p. 79). Und die Handschrift des Gratian in der Bibliothèque nationale (Cod. lat. 3893), die als das Werk eines Schreibers Thomas de Wymondusbold (wohl sicher Wymeswould in der Grafschaft Leicester) bezeugt ist, bezeichnet Vitztum (S. 79, Taf. 18, 19) als sicher in England entstanden, Durrieu bildet pl. 2 zwei Illustrationen ab comme spécimens de miniatures Parisiennes. Auch in einer anderen Handschrift, der Bibel von 1327 (Bibliothèque nationale, Cod. lat. 11 935), an deren Ausschmückung der Pariser Miniator Jean Pucelle mitgearbeitet hat, findet sich der Name eines englischen Kalligraphen: Robert de Billyng (Billing bei Northampton). Solche englische Namen in Paris sind aber nichts Seltenes: Durrieu weist darauf hin, daß in dem von Denifle und Châtelain herausgegebenen Chartularium universitatis Parisiensis unter 92 Bücherverfertigern 15, vielleicht 19 mit englischen Namen sind. Das alles muß man ruhig zugeben. Graf Durrieu schließt nun aber: Diese Engländer waren ausgewandert und die von ihnen geschriebenen Manuskripte sind doch von Malern in Ile-de-France ausgeschmückt worden. Sollte man aber nicht auch schließen dürfen: Dieser starke Prozentsatz (fast ein Fünftel) von Engländern in Paris beweist eben, daß schon vor dieser Zeit enge Beziehungen zwischen den Pariser Schreibstuben und England bestanden und daß die englischen Kalligraphen und Illuminatoren sich in der alten Kapitale der Bücherfabrikation einer besonderen Schätzung erfreuten? Eine der berühmtesten englischen Handschriften des 13. Jahrhunderts, der Peterborough-Psalter in Brüssel, ist um die Mitte des Jahrhunderts durch einen Benediktiner der Abtei von Peterborough geschrieben, vielleicht schon sehr bald nach Paris gebracht, wo er 1374 sich in der Bibliothek der Könige von Frankreich befand, von dort kam er durch Erbschaft in die Sammlung Philipps des Guten. Dies Schicksal werden vielleicht nicht wenige englische Handschriften gehabt haben, wie eben umgekehrt Paris nach dem Ausland exportierte.

In einer Besprechung des Vitzthumschen Buches im Moyen-âge 1908 p. 44 hat Marquet de Vasselot angesichts der These Vitzthums von dem Einfluß der englischen und englisch-belgischen Schule gefragt: Peut-être serait-on tenté de trouver qu'il la pousse parfois à l'extrême..... Et il serait curieux de voir si cette thèse concorde avec ce que l'on sait de l'évolution

des autres branches de l'art français à la même époque. Und wie verhält sich, möchte man weiter fragen, außerhalb des einen engen Gebietes der Miniaturmalerei die englische Kunst der französischen und der mitteleuropäischen überhaupt gegenüber?

Nur mit einem Wort möchte man daran erinnern, daß der Kampf zwischen England und Frankreich doch schon unter Heinrich III. von England einsetzt, daß dann nach dem Tode Karls IV. von Frankreich der hundertjährige Krieg beginnt, in dem England zunächst triumphiert, und daß nach dem Frieden von Bretigny im Jahr 1360 ein Drittel des heutigen Frankreichs unter englischem Zepter steht. Sollte es da nicht naheliegend sein, anzunehmen, daß diese englische Herrschaft in Frankreich sich auch äußere sichtbare Zeichen in der Ausdehnung ihres Kultureinflusses, ihres Handels geschaffen hat?

Wie ist es mit der englischen Architektur? Herrscht sie doch auf Spanien und selbst auf Cypern: warum sollte ihr Einfluß nicht in Frankreich zu spüren sein? Camille Enlart hat den englischen Ursprung des Style flamboyant nachgewiesen, damit ausgeführt, was vor ihm Edward Prior schon vermutet hatte (C. Enlart, Origine anglaise du style flamboyant français: Archaeological journal LXIII, 1906. — Bulletin monumental 1906. — Bulletin de l'union syndicale des architectes français 1909. — Zusammenfassend zuletzt in dem Kapitel Le style flamboyant in Michels Histoire de l'art III, I, p. 1—98). Es kann heute kein Zweifel sein, daß dieser neue dekorative Stil mit seinen Flammenmotiven im Maßwerk in England geboren ist (vgl. zuletzt A. Fabre, Origines anglaises du style flamboyant: Revue augustinienne v. 15. nov. 1909. — L. Serbat, L'architecture gotique en Angleterre, comparaison avec l'architecture gothique normande: Bulletin monumental 1908, 5, 6). Die Gründe, die Anthyme Saint-Paul (L'architecture française et la guerre de cent ans: Bulletin monumental 1910, p. 387) dagegen vorbringt, scheinen mir nicht durchschlagend (vgl. die Gegengründe von Enlart ebenda p. 125). Saint-Paul nimmt zuletzt auch eine englische Quelle des Style flamboyant u n d eine französische an.

An einer einzelnen Gattung von Kunstwerken möchte man den erstaunlichen Umfang des englischen Exportes im 14. Jahrhundert zeigen. Man trifft überall in Mitteleuropa auf jene bekannten Alabasterreliefs, zumeist von ziemlich übereinstimmendem Hochformat mit den enggedrängten langen und gestreckten Figuren. Frankreich ist voll von ihnen. Der Abbé Bouillet, der sie zusammengestellt (La fabrication industrielle des retables en albâtre: Bulletin monumental LXV, 1901, p. 45), gibt nahezu dreihundert in französischen Sammlungen an: 27 enthält das Musée des antiquités zu Rouen, 25 das Musée de Cluny, 15 Tafeln und 16 Statuetten das Musée

Vivenel in Compiègne usw. Nun, diese Alabasterarbeiten sind englisches Fabrikat, ein für den Export gearbeiteter Massenartikel. Man kennt die Brüche, die das Material geliefert, — die Ateliers waren aber wahrscheinlich ebenso in der Hauptstadt, in London, wie in der Hauptheimat des Alabasters in Nottingham. W. H. Saint-John Hope hat vor allem diese englische Produktion in ausgezeichneten Studien klar dargelegt (On the early working of alabaster in England: Archaeological journal LXI, p. 1904, 221. — On the sculptured alabaster tablets called Saint-John's heads: Archaeologia LII, 1891. — On some alabaster sculptures of Nottingham work: Archaeological journal 1908, 3). Dieser Export dauert das ganze 15. Jahrhundert hindurch noch an: noch im Jahre 1491 liefert der Bildhauer Nicolas Hill ein und demselben Kaufmann nicht weniger als 58 Exemplare solcher Häupter des Täufers in Alabaster. Diese Alabasterarbeiten finden sich nun ebenso in Deutschland, vor allem im Westen, in den Museen zu Köln, Nürnberg, München, in den Kirchen zu Emmerich, zu Bottenbroich, sie sind aber ebenso auf dem unmittelbaren Seehandelswege nach den Küsten der Ost- und Nordsee, bis nach Jütland gekommen. Francis Beckett (Engelske Alabastertavler i Danmark: Tidsskrift for Industri 1905, 6, 1. 2) stellt eine ganze Reihe von ihnen zusammen, ein ganzer Altar findet sich in der Kirche zu Borbjerg, ein zweiter aus Munkathveraa auf Island im Museum zu Kopenhagen. Richard Haupt hat in Schleswig-Holstein weitere Alabasterarbeiten des 15. Jahrhunderts englischen Ursprungs nachgewiesen. In der Allerheiligenkapelle in St. Marien zu Danzig finden sich fünf solcher Tafeln noch zu einem Klappaltar in der originalen Fassung vereinigt, fünf andere sind als Einzelstücke erhalten, — sie sind sicher englisch, nicht burgundisch-französischer Herkunft, wie Matthaei in Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler II, S. 87 vermutet. Der Export dieser Tafeln reicht bis nach Italien, — eben hat Roberto Papini (Polittici d'alabastro: L'Arte 1910, p. 202) eine große Reihe von Tafeln in Neapel, Genua, Ferrara nachgewiesen. Endlich hat, nachdem diese Besprechung längst niedergeschrieben, Josef Braun über die englischen Alabasteraltäre in der Zeitschrift für christliche Kunst 1910, S. 234, gehandelt. Neben diesen Reliefs werden Statuetten und große Einzelfiguren massenhaft hergestellt und exportiert. Freilich muß man sich hüten, nun alle Alabasterreliefs und Alabasterfigürchen aus dieser Zeit als englisch anzusprechen. In der Salle d'André Beauneveu im Louvre finden sich zwei Reliefs (Inv. 114 u. 115) von dem üblichen Format und ein bemalter St. Paul, die aber wohl sicher französischen Ursprungs sind. Schon um das Jahr 1300 setzen dann die lebensgroßen Grabmäler in Alabaster ein, die auch massenhaft hergestellt werden: in Westminster, Canterbury, Ely, Wells, York sieht man sie — und man findet bald den gleichen Typus, den Fabrikcharakter heraus.

Und auch diese Arbeiten werden für den Export hergestellt, sie kommen nach dem Kontinent, sie wandern bis nach Island. Es findet sich in der Reihe der »Alabasters« jener Exportkünstler, kein Name, der etwa dem Claus Sluter an die Seite gesetzt werden könnte, — aber sie verdienen doch nicht ganz die trockene und kühle Behandlung und die geringe Wertschätzung, die ihnen Camille Enlart wieder in Michels Kunstgeschichte II, II, S. 728 hat angedeihen lassen. Man möchte hier für die künstlerische Würdigung an die wertvolle Artikelserie erinnern, die Edward S. Prior und Arthur Gardner, English Mediaeval Figure-Sculpture — eine ganze Geschichte der mittelalterlichen Plastik — leider nur an allzuschwer für uns zugänglicher Stelle, in der Architectural Review 1904 u. 1905, haben erscheinen lassen.

Eine andere Frage möchte ich hier nur aufwerfen. Man kennt jene großen, prachtvoll gravierten Grabplatten des 14. Jahrhunderts mit der reichen figurenbesetzten architektonischen Umrahmung, die sich auf dem Kontinent von Flandern über den Niederrhein bis weit in das Ostseegebiet finden. In Lübeck, aus dem sich von 13 Platten die Kunde erhalten hat, vor allem im Dom die Grabplatte des Heinrich von Bockholt und das Doppelgrab des Burchard von Serken und Johannes von Mul, in St. Peter die Grabplatte des Johann Clingenberg, im Dom zu Schwerin die Grabplatten von vier Bischöfen, die Grabplatte in St. Johann in Thorn, in Stralsund, in Aker in Schweden, in Ringstedt in Dänemark und andere mehr sind die bekanntesten Stücke. Dazu kommen Abdrücke verschwundener Platten, so vor allem die Wicboldplatte vom Jahre 1398 in Altenberg bei Köln. Wilhelm Brehmer (Lübecks messingene Grabplatten aus dem 14. Jahrhundert: Hansische Geschichtsblätter 1883, S. 13) hat hier bestimmte Gruppen und Schulen aufgestellt und einige Meisterateliers näher charakterisiert. Diese Platten gelten als allgemein flandrisch. Das ist auch für die lübischen ausdrücklich bezeugt. Der Lübecker Bürgermeister Hermann Gallin fordert selbst in seinem Testament über seinem Grab unum flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funebralem. Und ebenso heißt es im Testament des Wedekin Warendorp von 1350: Item volo, quod lapis bonus in Flandria factus ponatur in sepulcrum meum. Diesen Platten ist dann später durch heimisches Fabrikat auf dem Binnenmarkt eine verhängnisvolle Konkurrenz bereitet worden, — Magdeburg, Braunschweig und Lübeck haben so eigene Platten geliefert. Aber auch Köln. Und Köln hat wahrscheinlich sehr stark exportiert. In England heißen diese Platten Cullen Plates (Wilhelm Brehmer a. a. O. S. 34. — Lisch im Deutschen Kunstblatt 1852, S. 370).

Ist aber wirklich Flandern der alleinige Ausgangspunkt und Fabrikationsort? Man denkt an die bekannten schönen Platten in Brügge in der Salvator-

kirche (sie datieren erst von 1439 und 1518, die in Löwen von 1459), — aber sonst ist das heutige Belgien sehr arm an solchen Werken, und wo sind die Arbeiten des 14. Jahrhunderts? England dagegen ist voll von ihnen. Man braucht nur die alten Publikationen über die englischen Grabmäler durchzusehen (C. A. Stothart, The monumental effigies of Great Britain, selected from our cathedrals, London 1817. — Ch. Boutell, Monumental brasses and slabs, an historical notice of the incised monumental memorials of the middle ages, London 1847. — Neuerdings Herbert W. Macklin, The brasses of England in der Serie von The Antiquary's Books von Methuen & Co.) und sie mit Creenys noch heute nicht übertroffener Sammlung (W. F. Creeny, Illustrations of the incised slabs on the Continent of Europe, London 1871) vergleichen. Sollen diese massenhaften gravierten Platten in England wirklich alle in Flandern entstanden sein? Die eine berühmte Platte eines Abtes Thomas in St. Albans in England, die der einen von Brehmer festgestellten Gruppe angehört, zeigt in der Umrahmung die beiden englischen Heiligen St. Edmund und St. Alban. Und wie steht es mit den gravierten Platten in Nordfrankreich? Sie finden sich gerade im Gebiet des englischen Einflusses: in Evreux eine von 1317, in Epernay eine von 1351, in Reims eine von 1377, in Rouen eine von 1400 (abgeb. bei Creeny pl. 36, 42, 43, 50). Ist der Stil der Einrahmungen und der kleinen Figürchen auf diesen Platten nicht mitunter auffallend englisch? Man vergleiche die Einrahmungen der lübischen und der Altenberger Platte mit den Figürchen in der Architektur des Arundel-Psalters in London (Vitzthum, Taf. 15) und auf dem Exeter-Psalter im Sidney Sussex College zu Cambridge (Burlington Fine Arts Club-Exhibition of illuminated manuscripts, London 1908, p. 28, pl. 51). Es scheint mir einer Untersuchung wert, diese Frage näher zu verfolgen: Können nicht manche von diesen Platten auch englischen Ursprungs sein, und wie stark ist der englische Einfluß in jenen flandrischen Fabriken? Nur die Frage möchte ich hier aufwerfen.

Noch eine Gattung von Kunstwerken aber gab es, mit denen England die ganze Welt Europas versorgte, die deshalb direkt den Namen trug: Opus anglicum — die Stickerei. England ist das klassische Land der kostbaren Stickereien mit figürlichen Darstellungen: in den Quellen des 10. und 11. Jahrhunderts erscheinen immer wieder die Königinnen und Prinzessinnen, die Meisterinnen im Anfertigen solcher riesiger Stickereien sind: Aelfled, Aedelwyrme, Emma, Aelgitha, Editha. Der Reichtum der englischen Kirchen an solchen Werken der Nadelmalerei war ein ungeheuerlicher: das Inventar der Kathedrale von Lincoln zählt in der Reformationszeit nicht weniger als 600—700 kirchliche Gewänder mit Figurenschmuck auf. Mit solchen Stickereien versorgt nun England auch das Ausland. In dem Inventar des Schatzes des Heiligen Stuhles, das Molinier publiziert hat, werden allein

21 Stücke de opere anglicano erwähnt. Und die Inventare Karls V. von Frankreich, Philipps des Kühnen und Philipps des Guten sind voll davon. Im 14. Jahrhundert beherrscht diese englische Produktion den Weltmarkt. Vor allem sind die großen gestickten Pluvialien, die liturgischen Obergewänder, eine Spezialität von England gewesen. Noch eine ganze Anzahl von ihnen ist erhalten und zumal im Ausland. Die Pluvialien von Toledo, von San Giovanni im Lateran, im Schatz der Kathedrale von Pienza, von Vich, von Comminges, die Cappa von Daroca im Archäologischen Museum zu Madrid und die Cappa des Klosters Syon, die in das South Kensington-Museum gekommen ist, sind alle englischen Ursprungs, wohl auch die vielgereiste Cappa Nikolaus' IV. von Ascoli und das Pluviale im Museo civico zu Bologna (Jos. Braun, Die liturgische Gewandung in Occident und Orient, Freiburg 1907, S. 333, gibt eine Zusammenstellung der noch erhaltenen Cappen. Dazu Gaston Migeon, Les arts du tissu, Paris 1909, p. 130, mit teilweise abweichender Zuweisung. Fjoulkes, Notizie da Londra: L'arte 1905 — über die Ausstellung des Burlington Club 1905. Vgl. auch Walter Armstrong, Art in Great Britain and Ireland, London 1909, p. 135). Auch die Kasel auf Schloß Braunfels im Besitz des Fürsten von Solms-Braunfels, die aus einem Wappenrock mit großen Leoparden, zwischen denen allerlei kleine Figürchen spielen, zurechtgeschnitten ist (Abb. v. Falke u. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 129, 130) gehört hierhin. Für eine andere spätere Gruppe von bislang als englisch bezeichneten Paramenten, mit Darstellungen von Engeln, hat Fritz Witte (Über sogenannte englische Stickereien des 15. und 16. Jahrhunderts: Zeitschrift für christliche Kunst 1910, S. 213) den englischen Ursprung wieder angezweifelt. Die figürlichen Darstellungen der großen Kappen bilden nun die beste und die nächste Parallele zu den gleichzeitigen Buchmalereien. Ihre Vorlagen sind dieselben — sie dürfen aus der Geschichte der englischen Malerei des 14. Jahrhunderts nicht herausgeschnitten werden — und sie gehören zu ihren Hauptwerken.

Das sind alles Parallelen zu der von Vitzthum auf dem Gebiet der Miniaturmalerei verzeichneten Erscheinung. Der Einfluß, den England hier im 14. Jahrhundert nach außen ausübt, wird vielleicht begreiflicher und diese ganze Suprematie Englands im Norden verständlicher, wenn man die gleiche Entwicklung auch auf den Nachbargebieten beobachtet. Frankreich gegenüber gibt England in diesem Jahrhundert gewissermaßen zurück,— was es im 13. Jahrhundert von Frankreich erhalten hatte.

In seinem letzten Kapitel, das für die Kritik der deutschen Malerei von besonderer Bedeutung ist, behandelt Vitzthum die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zu Paris und zu England-Belgien. Der sehr allgemeinen Auffassung des westlichen Einflusses, der

in der rheinischen Malerei seit 1300 sich zeige, stellt Vitzthum den Satz gegenüber, daß von einer direkten Einwanderung von Paris aus nirgends etwas zu spüren sei, daß vielmehr einzig die nordfranzösisch-belgische Kunst von der Maas her gegen den Rhein und die Mosel vordringe und neben ihrem eigenen Stil nicht unbeträchtliche Elemente der englischen Kunst bis weit rheinaufwärts mit sich bringe. In dieser Fassung möchte ich den Satz doch nicht gern unterschreiben. So ganz kann man den Pariser Import auch für diese Periode nicht ablehnen. Barg nicht Paris in dieser Zeit eines der Hauptateliers für Glasmaler, führen nicht von hier Brücken nach dem Osten? Und auch hier möchte man jene oben zitierte Frage von Marquet de Vasselot als berechtigt anerkennen: wie stand es dann zu diesem Zeitpunkt um andere Zweige der französischen Kunst? Da muß man vor allem daran erinnern, daß just in dieser Zeit, für die Vitzthum die direkte Einwirkung von Paris auf dem Gebiet der Malerei ganz ablehnt, auf einem anderen außerordentlich wichtigen Gebiet des Kunstexports Paris durchaus herrschend ist, dem der Elfenbeinfabrikation. Man muß diesen kleinen Kunstwerken einen ebenso tiefgehenden Einfluß bei der Durchsetzung Mitteleuropas mit französischen Formanschauungen zuschreiben wie den Schöpfungen der byzantinischen Kleinkunst bei der Byzantinisierung der mittel- und westdeutschen Kunst am Ende des 12. Jahrhunderts. Man braucht freilich nicht ganz so weit zu gehen wie Raymond Koechlin, der in seinem mit erstaunlicher Materialkenntnis geschriebenen Abschnitt bei Michel II, 1, p. 459 — vor allem p. 500 — ungefähr alles Gute für Frankreich in Anspruch nimmt; — seit dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts gibt es sicherlich auch in Deutschland eine Elfenbeinfabrikation, die natürlich auch typisch pariserische Züge aufweist, da Pariser Arbeiten in Originalen, Abgüssen oder Abdrücken in allen Ateliers zu finden sein mochten. Maskell hat schon in seiner Einleitung zum Katalog der Elfenbeine des South-Kensington-Museums eine bestimmte Gruppe als englisch in Anspruch genommen, — angesichts der Vitrinen im Britischen Museum und im South-Kensington-Museum findet man jetzt vielleicht die Zuweisung mitunter recht willkürlich: — aber es gibt unzweifelhaft einen typischen englischen Elfenbeinstil, und gerade der Vergleich mit den sicheren englischen Alabasterarbeiten wird es ermöglichen, diese langen steifen Gestalten mit den an den Seiten abgeplatteten, nach dem Kinn spitz zulaufenden Köpfen als englisch zu reklamieren. Aber die Hauptsache bleibt doch: der französische Einfluß aus der Isle de France (vgl. auch R. Koechlin, Quelques ateliers d'ivoiriers français au XIIIe et XIVe siècle: Gazette des Beaux-Arts 3. pér. XXXIV, p. 361, 453; XXXV, p. 49), und es wäre an sich wunderlich, wenn auf dem Gebiete der Malerei das Herz Frankreichs in dieser Zeit garnichts mehr zu geben hätte.

Wie ist es nun mit dem englischen Einfluß in der rheinischen Kunst? Der tritt jetzt als etwas scheinbar ganz Neues und Befremdendes auf. Vitzthum vermeidet es, nach den äußeren Bedingungen dieses Einflusses zu fragen. Man braucht aber nur einen Blick auf die allgemeine politische Konstellation zu werfen, um solchen englischen Einfluß sehr begreiflich zu finden.

Man hat England im 13. und 14. Jahrhundert fast eine Handelsprovinz Deutschlands, besonders der niederrheinischen Städte, genannt (Carl Wieth, Die Stellung des Markgrafen Wilhelm von Jülich zum Reich 1345—1361, Münster 1882, S. 10). Über die Stellung der Kaufleute der deutschen Hanse zum englischen Staat, über ihre Rechte und ihre Macht in der Stadt London geben die Akten der Hansa Auskunft (Karl Kunze, Hanseakten aus England 1275—1412, Hansische Geschichtsquellen Bd. VI, Halle 1891). Man muß sich erinnern, daß die Deutschen in bezug auf die Zollerhebung allen Ausländern und selbst den englischen Kaufleuten gegenüber bevorzugt sind, daß die Wollausfuhr, das Fundament des englischen Handels, um 1340 fast ganz in ihren Händen ist (Kunze, p. XLIV). Über die Geldgeschäfte hansischer Kaufleute mit englischen Königen im 13. und 14. Jahrhundert hat Georg Grosch im Archiv für Kulturgeschichte II, 1904, S. 121, 265, eingehend gehandelt. Schon hier tritt die Bedeutung Kölns hervor (S. 269), das für Geldern und Holland sowie für Westfalen den Vorort darstellt und auch für die großen westfälischen Städte, Dortmund und Münster, die Vermittlerrolle spielt. Diese immer schon andauernden, auf ständigem Austausch beruhenden Beziehungen werden im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts immer engere. Ausführlich hat diese Beziehungen W. Stechele in zwei Aufsätzen: England und der Niederrhein bei Beginn der Regierung König Eduards III. 1327—1337 in der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1909, S. 98 u. 441, dargestellt.

Eduard III. hatte als Sohn der Isabella, der nach dem Tode ihrer drei königlichen Brüder einzigen überlebenden Tochter des Kapetingers Philipps des Schönen, Ansprüche auf die französische Krone erhoben und suchte eine Stütze und Bundesgenossen gegen Philipp von Valois in Deutschland und Flandern. Die Flandrer selbst hatten ihm zuerst ihre Hilfe angeboten. In den nächsten Jahren wird die französische Suprematie am Niederrhein langsam abgelöst durch den englischen Einfluß. König Eduards Stützpunkte am Niederrhein sind die großen Städte — Köln, zu dem er enge Beziehungen finanzieller Art unterhielt, und Aachen, wo das Domstift ein Mittelpunkt der englischen Diplomatie ward. Der eigentliche Träger der englischen Politik in Deutschland ist aber vom Jahre 1335 an der Markgraf Wilhelm von Jülich, der unermüdlich für eine englisch-deutsche Allianz wirbt, zwischen dem deutschen Kaiser Ludwig und dem englischen König

Eduard hin und her geht. An allen niederrheinischen Höfen und in den großen Städten erscheinen englische Gesandtschaften, englische Agenten, mit Gold und mit Kostbarkeiten wird nicht gekargt. Neben Wilhelm von Jülich tritt Graf Rainald von Geldern, der Schwager des englischen Königs (Gatte seiner Schwester Eleonore). Der Markgraf von Jülich bemüht sich, vor allem seinen Bruder, den Erzbischof Walram von Köln, für England zu gewinnen. Im Jahre 1338 erfolgt endlich die denkwürdige Zusammenkunft zwischen dem deutschen Kaiser und dem englischen König in Coblenz. Über Jülich, Köln, Bonn zieht der Engländer nach Süden, überall gastlich empfangen und königliche Geschenke austeilend. Auf dem Florinsplatz in Coblenz hielten sie eine feierliche Versammlung ab: Unter dem Zuruf von 4 Herzögen, 3 Erzbischöfen, 6 Bischöfen, 37 Grafen, 17 000 Herren und Rittern wurde der englische König vom Kaiser zum Reichsstatthalter in den niederen Landen auf der linken Rheinseite ernannt. Am folgenden Tage ging auch der Erzbischof Balduin von Trier mit dem englischen König ein Bündnis und einen Hilfsvertrag ein (Al. Dominicus, Baldewin von Lützelburg, Coblenz 1862, S. 372). Und jetzt kommen Jahre voll von Geldgeschäften mit den rheinischen Kaufleuten. Der König erscheint völlig in Abhängigkeit von seinen Geldgebern. Die englische Königskrone und die englischen Kronjuwelen werden dem Erzbischof Balduin verpfändet, sie gehen dann als Pfänder an Kölnische Kaufleute über, die Krone wird erst 1344 nach England zurückgebracht, die Kleinodien der Königin Philippa noch später.

Gibt es etwas, was diese enge Verbindung des Rheinlandes mit England besser illustrieren kann? Mochte auch das deutsch-englische Bündnis ein klägliches Ende finden, da es dem König der Engländer an der Kraft der Durchführung des Begonnenen fehlte, — Rheinland und England waren aber jetzt einander so nahe wie nur möglich gerückt.

Auf diesem Hintergrund erscheint nun auch die merkwürdige Tatsache einer starken Beeinflussung der rheinischen Kunst durch die englische nur allzu verständlich. Da sind es vor allem die merkwürdigen Wandgemälde-Zyklen, die in Köln in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstehen, die diesen Charakter tragen. Es sind drei große Bilderfolgen in St. Zäzilia, St. Andreas und St. Severin. Die in St. Zäzilia (Jahresbericht der rheinischen Provinzialkommission für die Denkmalpflege III, 1898, S. 56) sind wohl die frühesten. Gegenüber den Wandmalereien vom Ende des 13. Jahrhunderts, die die heimische Tradition zeigen (Apsis der Abteikirche zu Brauweiler, Gewölbe in der Krypta von St. Gereon in Köln, ehemalige Gewölbemalereien in der Kapelle von Ramersdorf), bringen sie einen merkwürdigen neuen Stil mit langen grazilen Gestalten und auffallend schmalen Köpfen, die Vitzthum an die englischen Vorbilder anschließen möchte.

Und nun vor allem die Wandgemälde auf den Chorschranken des Kölner Domes. Sie sind ungefähr datiert durch das Bild des letzten in der Reihe der Bischöfe am Sockel, des Erzbischofs Wilhelm von Gennep (1349 bis 1362), — der Zyklus braucht aber erst unter ihm vollendet zu sein (vgl. am eingehendsten Arnold Steffens in der Zeitschrift für christliche Kunst 1902, S. 129ff.). Es ist allerlei in diesen Bilderfolgen, was sich aus der folgerichtigen Entwicklung der Kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts allein nicht erklären läßt. Da ist einmal die architektonische Einrahmung, die Aufteilung der großen Felder zwischen den einzelnen Pfeilern durch eine aufgemalte enge Arkadenstellung. Das Motiv dieser Baldachinarchitektur kommt im Jahre 1299 in den Rheinlanden zuerst vor in jenen beiden bekannten Gradualen des Johann von Valkenburg im Erzbischöflichen Museum zu Köln und in der Universitätsbibliothek zu Bonn, — es stammt aus der Heimat der belgischen Buchmalerei. Bei den Wandmalereien auf den Kölner Chorschranken finden sich aber Details im Maßwerk, die an sich der rheinischen und überhaupt der kontinentalen Gotik fremd sind. Vitzthum weist auch hierfür auf Ost-England und auf Gent-Brügge als die belgischen Vermittler der insularen Kunst auf dem Kontinente hin. Im Figürlichen erscheint dieser Einfluß als noch stärker. In der Tat kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Peterborough-Psalter und der Arundel-Psalter eine sehr nahe stilistische Verwandtschaft mit den Kölner Wandmalereien aufweisen. Könnte hier nicht direkte Beeinflussung durch englische Buchmalereien vorliegen? Man darf daran erinnern, daß auch der Peterborough-Psalter in seiner Heimat die nächste Analogie in monumentalen Dekorationen findet, nämlich auf den Fresken an der Rückseite der Chorstühle in der Kathedrale zu Peterborough, wie schon James gesehen (Cambridge Antiquarian Society's Communication IX, p. 178). Dazu hat J. van den Gheyn in seiner Prachtpublikation der Handschrift (Le Psautier de Peterborough—Brüssel, im Verlag von G. van Oest & Cie.) noch auf eine andere Verwandtschaft mit den Glasmalereien in der Kathedrale zu Canterbury hingewiesen. Eine merkwürdige Weiterentwicklung der belgisch-englischen Drôlerien bringen vor allem die seltsamen kleinen phantastischen Figürchen, die sich auf den Hintergründen befinden; die zierlichen Püppchen gar, die die Inschriften am Fuße begleiten, sind vollkommen im Stile von Buchmalereien gehalten, auch in der Größe nicht über diese hinauswachsend. Ich möchte keineswegs eine englische oder eine belgische Hand hier sehen: nur daß diese Kölnischen Augen sich an englischer und an belgischer Kunst gesättigt haben. Die kleinen geistreichen Figuren, die sitzend, stehend oder tanzend in den quadratischen Hintergrundsfeldern angebracht sind (Clemen im 7. Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz 1902, S. 69. —

Derselbe, Die rheinische und die westfälische Kunst in Düsseldorf 1902, S. 11, 45), sind trotz mancher fremdartiger Züge doch rheinischen Ursprungs. Der Grad der Verwandtschaft dieser rheinischen Kunst mit der englisch-belgischen müßte nun doch im einzelnen noch weiter verfolgt werden. Man könnte die Kölner Chorschrankenmalereien vergleichen mit den Wandgemälden vom Jahre 1356, die sich in St. Stephens Chapel in Westminster befanden (von der Society of antiquaries of London 1811 veröffentlicht, schon von Schnaase VI[2], S. 548, eingehend gewürdigt), die die Geschichten von Hiob und Tobias auch wie auf die Wand projizierte Tafelgemälde in architektonischer Umrahmung mit Unterschriften — ganz wie in Köln — brachten. An Tafelmalereien möchte man zum Vergleich etwa heranziehen das Antependium mit den Darstellungen aus der Geschichte der heiligen Jungfrau — vier Szenen in Vierpaßumrahmung, — das sich in der großen Halle im Cluny-Museum befindet (Inv. 1664), — sicher eine englische Arbeit etwa um 1330.

Die Frage möchte ich hier nur streifen, ob nicht auch an anderen Kölnischen Kunstwerken dieser Zeit sich derselbe nordwestliche Einfluß zeigt. Wie sieht es auf dem Gebiet der Plastik aus?

An der Mensa des Hochaltares im Dom, den nach der Koelhoffschen Chronik der Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—1361) errichtet hat, befinden sich (oder befanden sich, da die Originale jetzt zum größeren Teil im Wallraf-Richartz-Museum sind) 32 Figürchen von Propheten, Aposteln und Heiligen aus weißem Marmor. Diese Figürchen, die einen merkwürdig breiten und untersetzten, dabei aber keineswegs kräftigen Typus zeigen, fallen nun doch aus der Entwicklung der Kölnischen Plastik etwas stark heraus. Mit der vorangegangenen Entwicklung haben sie fast gar nichts gemein, — sie gehören einer ganz anderen irdischeren und bürgerlicheren Welt an als die köstlichen idealen und aristokratischen Figuren aus dem Hochchor des Domes, sie bilden eher die Vorstufe zu den Figuren am Grabdenkmal Engelberts III. von der Mark im Kölner Dome, aber diese Figürchen von Pleurants zeigen einen viel ausgeprägteren Naturalismus als die etwas neutralen Figuren von dem Hochaltar. Ich möchte diese keineswegs unmittelbar als englische Arbeiten in Anspruch nehmen, — mit den bekannten englischen Alabasterreliefs haben sie gar nichts zu tun: in der Sammlung Schnütgen in Köln kann man zwei der Hochaltar-Originale unmittelbar mit zwei daneben stehenden englischen Alabastern vergleichen, — aber man darf fragen: Woher kommt diese Marmorplastik überhaupt? Das Material ist ein dem Rheine fremdes. Die Technik hält sich auch nicht länger, — nur unter Wilhelm von Gennep haben wir solche Arbeiten in Köln: neben dem Hochaltar noch sein eigenes Grabmal und das seines Vorgängers Walram von Jülich, beide »von wissen und schwartzen marmelstein«,

wie die Agrippina berichtet. Solche flache Marmorfiguren wie am Kölner Hochaltar können zuletzt auch aus Belgien gekommen sein, aus der Heimat des Marmors, — in dem Gobelinsaal des Cluny-Museums befinden sich ein paar Marmorfigürchen von der gleichen Größe wie die Kölner, die wohl sicherlich belgischen Ursprungs sind.

Endlich das Hauptwerk der Kölner gotischen Plastik des 14. Jahrhunderts, die Reihe der zwölf Apostel mit Christus und der Madonna im Hochchor des Domes. Die nach 1322, aber sicher beträchtlich vor 1350 anzusetzenden Figuren, denen jetzt Fried Lübbecke in seiner umfassenden Untersuchung der Kölner Plastik (Die gotische Kölner Plastik, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 133, 1910) den gebührenden Platz angewiesen hat, sind bekrönt von Baldachinen, auf denen wieder anmutig geschwungene Figürchen von musizierenden Engelsknaben stehen. Das ist ein Motiv, für das es sonst recht kein Vorbild und keine Parallele gibt: in der Kleinplastik darf man nur auf die musizierenden Engel aus dem Schrein des Oberweseler Hochaltars hinweisen, der 1331, also ungefähr gleichzeitig entstanden ist, aber einen früheren Figurentypus aufweist, — dafür aber ist dies Motiv in England zu Hause. Das klassische Beispiel ist die Minstrels Gallery an der Kathedrale zu Exeter (abgeb. in der Architectural Review XVII, 1905, p. 89. Vgl. auch XIII, 1903, p. 109. Guter Abguß im South-Kensington-Museum). Der Stil ist hier bei den zwölf je 70 cm großen Engelsfiguren, die wie in Köln verschiedentliche Musikinstrumente tragen, ein anderer als in Köln, der Figurentypus wie die Gewandbehandlung sind abweichend — aber das Motiv ist das gleiche — und es ist in Exeter unzweifelhaft eher vorbildlich angeschlagen als in Köln. Wer kennt denn aber von den deutschen Kunsthistorikern wirklich das englische Mittelalter? Es scheint, als ob dies eine unbekannte Provinz darstellte, die erst ganz neu entdeckt werden müßte. Die Franzosen sind längst diesen Weg gegangen, — wir werden ihnen wohl oder übel nachfolgen müssen. Zu einigen der Fragen und Probleme, die hier für uns und für die deutsche Kunstwissenschaft entstehen, hat die vortreffliche Veröffentlichung des Grafen Vitzthum, der diese Zeilen gelten, den Weg gewiesen — und das darf nicht als ihr geringstes Verdienst angesehen werden.

Paul Clemen.

Seb. Killermann. A. Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte. Mit 22 Tafeln. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 119. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1910. VIII u. 120 S.

Der Verfasser ist Naturforscher. Mit liebevoller Sorgfalt betrachtet er alle Pflanzen und alle Tiere, die Dürer gebildet hat. Er nimmt nicht nur die Zeichnungen vor, sondern auch die Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte. Anspruch darauf, als Kunstkenner zu gelten, erhebt er nicht und die schwierige Frage, ob diese oder jene Zeichnung von dem Meister herrühre, versucht er nicht einmal zu beantworten. Bekanntlich sind gerade unter den Pflanzenstudien, die mit Dürers Namen gezeigt werden, viele verdächtig. Im allgemeinen hält sich Killermann an das Überlieferte und Publizierte und nimmt Gedrucktes gläubig hin.

Das Wesentliche der Arbeit ist zoologische und botanische Bestimmung, etwa so: diese von Dürer gebildete Pflanze gehört zu jener Art und Gattung, sie wuchs zu Dürers Zeit da oder dort. Die botanische Literatur des 16. Jahrhunderts wird nicht ohne Erfolg zurate gezogen. Das Kunstgeschichtliche ist im großen und ganzen verständig und mit beträchtlicher Kenntnis der umfangreichen Literatur berücksichtigt. Wenige Irrtümer laufen mitunter, z. B. wenn der Verfasser vor dem Berliner Bilde, der Madonna mit dem Zeisig, zweifelnd — wegen der deutschen Maiglöckchen — bemerkt: »Vielleicht auch ist das Gemälde gar nicht aus Venedig gebürtig«. Es ist doch 1506 datiert!

Nach zwei Seiten kann die Schrift Nutzen stiften. Wie weit die Naturkunde gefördert wird durch den Nachweis, dieses oder jenes Gewächs sei zu Dürers Zeit bekannt gewesen, vermag ich nicht recht zu beurteilen. Zur Geschichte der Kulturpflanzen und der Haustiere (etwa der Hunderassen) ist, denke ich, manche Beobachtung wertvoll. Der Untertitel des Buches — »und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte« — scheint daraufhin zu deuten, daß der Autor gerade dieses Ziel sich gesetzt hat.

Auf der anderen Seite wird allerlei für das Dürer-Studium gewonnen. Abgesehen von der allgemeinen Vorstellung oder Bestätigung der Vorstellung, daß Dürer scharf, zuverlässig und mit tiefem Verständnisse für den organischen Zusammenhang die Natur betrachtet habe — schon der Umstand, daß ein Naturforscher die Arbeit zu unternehmen Lust bekam und daß er so reiches Material fand, charakterisiert Dürers Kunst —, abgesehen davon, ist manches einzelne beachtenswert. So stellt der Verfasser mit leidlicher Sicherheit fest, daß das distelartige Gewächs, mit dem in der Hand Dürer sich in dem Selbstbildnisse von 1493 (bei den Erben Leopold Goldschmidts in Paris) dargestellt hat, Eryngium amethystinum L. sei, eine Art, die in Oberitalien vorkommt. Ein Argument also für die Annahme, daß der Meister 1493 in Italien geweilt habe. Dieselbe Pflanze sprießt am Boden in der Berliner Zeichnung mit dem reitenden Paare. Diese Beobachtung könnte verwertet werden zur Bestimmung und etwa auch zur Datierung des Blattes. Es wird ja bestritten, daß die

Jahreszahl 1496 echt sei (wie ich glaube, mit Recht) und an Dürers Autorschaft wird gezweifelt (wie ich glaube, mit Unrecht).

A. Wustmann hat in den »Grenzboten« (1904) wertvolle Ausführungen über Dürers Pflanzen und Tiere publiziert, dabei aber mehr als Killermann die symbole Bedeutung beachtet.

Das große Vorbild Felix Rosens, dessen 1903 erschienenes Buch »Die Natur in der Kunst« das beste Ergebnis solcher Grenzstudien ist, erreicht unser Verfasser nicht, da Rosen ein weiteres Feld übersieht, mehr Verständnis für die besonderen Bedingungen der Kunstgestaltung zeigt und tiefer führende Folgerungen aus seinen naturkundigen Beobachtungen zu ziehen vermag.

Der Verfasser macht einen bescheidenen Versuch, das Material aus eigenem zu bereichern, indem er auf eine Tafel mit Tier- und Pflanzendarstellungen aufmerksam macht, die ihm im Eskorial als Dürers Werk gezeigt worden ist. Damit ist es nichts; Dürer kommt als Autor nicht ernstlich in Betracht.

Das mit sympathischer Schlichtheit geschriebene Buch ist dankbar zu begrüßen auch von den Kunstforschern, da, was Dürer betrifft, jede Belehrung, selbst eine, die nur die Peripherie seines Schaffens berührt, nützlich erscheint. *Friedländer.*

W. v. Seidlitz. Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance. 2 Bände. Berlin 1909.

Das umfangreiche Buch Seidlitzens bedeutet nicht nur den Abschluß eingehender langjähriger Studien, die der Verfasser über Leonardo und die Seinen angestellt hat, es darf auch als abschließend für den gegenwärtigen Stand der Leonardoforschung gelten. Damit ist zugleich gesagt, daß es die beste Basis für die weitere historisch-kritische Arbeit abgeben mag.

Über die Familienverhältnisse, den Lebenslauf, die künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeit Leonardos werden wir an der Hand der Dokumente gründlich belehrt. Gleichsam schrittweise, in einer bedächtigen Darstellung, die an jedem neuen Punkte angelangt, Umschau hält. Der oft bewährte klare Blick Seidlitzens kommt ihm hier, auf einem der anziehendsten aber verfänglichsten Gebiete der Stilkritik, sehr zu statten. Und dankbar erkennen wir die unvoreingenommene Ruhe des erfahrenen Gelehrten an, die sich gar vorteilhaft von dem leidenschaftlichen Übereifer unterscheidet, dem sich durch allzu impulsiv gefaßte Meinungen — wohl gar auf Grund des eigenen Besitzes — der Blick getrübt hat. Des Fortschrittes an historischer Erkenntnis werden wir besonders deutlich dann

gewahr, wenn wir der letzten zusammenfassenden Darstellungen Leonardos gedenken, wie sie in den Monographien von Müntz, McCurdy und Solmi vorliegen, von dem wenig versprechenden Torso Müller Waldes zu geschweigen.

Die Leonardoforschung hat insofern zu ungewöhnlichen Ergebnissen geführt, als sie den Kreis der eigenhändigen Werke, der sich in anderen Fällen bei der emsigen Umschau oft überraschend erweitern läßt, immer enger und enger gezogen hat. Wenn wir nun auch den Verlust einer Reihe der allerhöchsten Kunstwerke nie genug beklagen können, so müssen wir doch wiederum aufatmend uns von dem Ballast des Ungefähr und Beinahe befreit sehen, welcher das Bild dieses Einzigen verwirrte und verdunkelte. Ja, wenn wir dessen eingedenk sind, daß die höchste Aufgabe kritischer Kunstgelehrsamkeit eben darin besteht, das Gedächtnis der großen Künstler rein und lebendig zu erhalten, so werden wir einen um so strengeren Maßstab anlegen müssen, je mehr die künstlerische Persönlichkeit bedeutet. Die Qualität der unbezweifelten Zeichnungen und Gemälde Leonardos steht so hoch, daß neben ihnen nur das Allerbeste Platz finden darf.

In der Anerkennung der echten Werke Leonardos ist sich die überwiegende Mehrzahl der Kenner mit Seidlitz im wesentlichen einig. Wenn wir die Zeichnungen als ein umfangreiches Kapitel für sich beiseite lassen, handelt es sich um folgende Gemälde:

1. Die Mitarbeit Leonardos an der Taufe Christi in der Florentiner Akademie. Trotz der Bedenken von Thiis möchten wir der alten Tradition und dem Augenschein zufolge an der Tatsache der Mitarbeit nicht zweifeln, wenngleich wir bekennen müssen, daß über den Umfang dieser Arbeit das letzte Wort noch nicht gesprochen sei und wohl auch nie gesprochen werden wird.

2. Die Verkündigung im Louvre. Es scheint noch nicht bemerkt worden zu sein, daß dieses überaus liebliche Bild ein nicht uninteressantes Pentimento aufweist. Der Zeigefinger der erhobenen rechten Hand des Engels ist nachträglich hinzugefügt. Die ursprüngliche Fassung, die den Zeigefinger hinter dem Mittelfinger verschwinden ließ, wurde dadurch in einem kleinen Zuge verlebendigt. Wenn es nur in einem Werke Leonardos überhaupt Kleinigkeiten gäbe!

3. Die unvollendete Anbetung der Könige in den Uffizien und

4. die Untermalung des Hieronymus in der vatikanischen Galerie. Die Datierung, die Seidlitz beiden Bildern gibt, indem er sie in die erste Florentiner Zeit bis 1483 versetzt, wird schwerlich bestritten werden.

5. Die Madonna in der Grotte im Louvre. Nachdem selbst die Engländer die Überlegenheit des geheimnisvoll beseelten Bildes über die gefällig verflachte Wiederholung in der Londoner Felsenmadonna einhellig anerkannt haben, gehört schon die ganze Verbohrtheit der Unbelehrbaren

dazu, um immer noch die madonna of the rocks als das Meisterwerk Leonardos zu proklamieren. — Ambrogio de Predis ist unverkennbar, wenngleich er sich hier, unter Leonardos Leitung auf eine sonst ungewohnte Höhe erhoben hat. Die Überlegenheit des Pariser Bildes spricht aus jedem Stück, aus den Mienen und den lebhafteren Blicken der Personen, so gut wie aus den feiner bewegten Falten ihrer Gewänder oder aus der Landschaft. Wie ungemein charakteristisch ist für Leonardo die hinweisende Bewegung der nervösen rechten Hand des Engels! Finden wir sie nicht in dem herrlichen Carton der Anna selbdritt, dreimal im cenacolo, in dem Johannes zu Windsor und auch in dem Leonardesken Täufer des Louvre wieder?

6. Das Abendmahl. — Was Seidlitz über den Erhaltungszustand des Bildes nach Cavenaghis letzter Wiederherstellung mitteilt, klingt tröstlicher als was wir uns bisher gesagt hatten. Die Resignation über den Verlust beginnt der Hoffnung zu weichen, daß wir wenigstens an einigen Stellen der schönen Ruine noch Leonardos eigene Hand verehren dürfen. Daß z. B. die Gloriole des abendlichen Himmels, die das Haupt Christi umleuchtet, ein echter Leonardo sei, möchte man sich ungern ausreden lassen. Dagegen würde ich um so lieber mit Gronau unter den wenigen erhaltenen Studien zum Abendmahl die vielerörterte Rötelzeichnung der venezianischen Akademie einem nachahmenden Schüler oder Kopisten zuschieben (Repr. bei Seidlitz I zu S. 198). Dafür, daß es sich hier um eine Kopie handelt, dürfte schon der Umstand sprechen, daß der unbenannte bärtige Apostel in der rechten unteren Ecke des Venezianer Blattes im Ansatz des linken Armes oben noch einmal neben Petrus vorkommt! Der Meister, der solch eine Kompositionsstudie entwirft, um sich über die Gesamtwirkung der Gruppe klar zu werden, würde doch nicht, den Beginn einer Figur treulich wiederholend, den Rest der Gruppe unter den Anfang setzen, wo schlimmstenfalls mit einem Scheerenschnitt und einem Tropfen Kleister der organische Zusammenhang herzustellen wäre. Mit den unzweifelhaften Leonardozeichnungen hat sie nur die Linksschraffierung gemein. Schon die Schrift, obwohl linkshändig, unterscheidet sich merklich von Leonardos Hand. Im übrigen aber sollte das offenbare Ungeschick der Zeichnung, die steife und linkische Art, mit der sich die Personen bewegen, nicht nur den Gedanken an Leonardo, diesen Meister alles bewegten Lebens, sondern überhaupt an irgend einen sommo maestro ausschalten. Ebensowenig dürfte man die drei Orientalenköpfe der Turiner Bibliothek (Repr. bei Seidlitz I S. 212) auf Leonardos Konto setzen. Daß die Linksschraffierung allein noch nicht zum Beweise der Echtheit einer sonst inferioren Zeichnung dienen darf, hat schon Berenson mit Recht betont. Bei der gegenständlichen Deutung des Abendmahls möchte ich für Burckhardts Auffassung plädieren, der es kurz und würdig ausspricht: den geistigen Inhalt hat Goethe ab-

schließend auseinandergesetzt. Wenn man es sich vorhält, daß ein souveräner Meister selbst ein genau bezeichnetes Thema doch mit einiger Freiheit und keineswegs mit philologischer Akribie zu behandeln pflegt, so sinken die Erörterungen über diese oder jene Bibelstelle im Repertorium von Sta. Maria delle Grazie zum Streit über müßige Quisquilien herab.

Von den beiden wichtigsten Kopien in London und Paris weist Seidlitz die der Londoner diploma gallery mit Recht dem Giampietrino zu, an den sie, auch in der Färbung, eher erinnert als an Boltraffio, dem man sie in London zuschreibt. Die Pariser Kopie rührt augenscheinlich von Marco d'Oggiono her, an den eine charakteristische Eigentümlichkeit der Zeichnung — die über der Nasenwurzel hinaufgezogenen Augenbrauen — gemahnt.

7. Die Anna selbdritt im Louvre. Das unvollendete Bild dürfte wohl das am wenigsten erfreuliche unter den wenigen seines Meisters sein. Die kunstreiche Komposition bedeutet einen überraschenden Rückschritt gegenüber der älteren unvergleichlich schönen Lösung in dem Karton der Londoner Akademie.

8. Das Bildnis der Monna Lisa. Angesichts des Erhaltungszustandes des Gemäldes mit seinen versunkenen getrübten Farben ist es unmöglich geworden, über seine ursprüngliche Beschaffenheit — also über seinen ganzen Wert — zu einem gerechten Urteil zu gelangen. Immerhin ist das, was wir noch heute sehen und genießen, so außerordentlich, daß wir nur in aller Ehrerbietung dem einzigen Bilde seine Sonderstellung in dem gesamten Gebiete der Bildnismalerei einzuräumen haben. Schwerlich wird man darauf verzichten wollen, der tiefen Empfindung, die der Anblick im Beschauer erweckt, Worte zu verleihen, nur wird der Ausdruck sich notgedrungen mit ahnungsvoller Andeutung begnügen müssen. Dabei wäre mit Bewunderung und Dankbarkeit der Seiten zu gedenken, die Walter Pater der Monna Lisa gewidmet hat. Es sind Seiten, die zu den schönsten gehören, die je über ein Gemälde geschrieben wurden und die in allem Glanz eines großen Meisters der Prosa einen divinatorisch tiefen Einblick in das rätselvolle Wesen Leonardos offenbaren.

Hiermit kann die Reihe der echten Gemälde Leonardos füglich geschlossen werden, nachdem die Arbeit des Herrn Rusca in der Sala delle asse des Mailänder Kastells die Spuren von Leonardos Pinsel endgültig zugedeckt hat. Das übrige, was unter Leonardos Namen geht, hält den Vergleich mit diesen acht Gemälden weder seiner Qualität nach aus, noch stimmt es streng genommen mit den Einzelheiten ihrer Technik so sehr überein, daß die Zuschreibung gerechtfertigt werden könnte. Das gilt insonderheit von der Halbfigur des Täufers im Louvre, die übrigens auch Seidlitz (II, 124) trotz der hier benutzten Originalzeichnungen Leonardos doch nur als eine Schularbeit einführt, an der der Meister selber »mit Hand angelegt« habe.

In seinem heutigen Erhaltungszustand dürfte meines Erachtens das — psychologisch so interessante und verräterische Bild nicht einmal den vorzüglichsten Arbeiten der Leonardoschule beigezählt werden. Wie es einst ausgesehen haben mag, wissen wir eben nicht mehr.

Nun sollte man sich davor hüten, alle diese Bilder und die Legion des Schulgutes unter dem Dutzend von Künstlernamen aufzuteilen, das in diesem Falle der Erinnerung zu Gebote steht. Namentlich, wenn man bedenkt, wie die unmittelbare Nähe Leonardos, sein Ratschlag, seine Korrektur, manche Schülerarbeit auf eine Stufe erhoben haben mag, die fern vom Hofstaat des Meisters niemals erreicht wäre.

Indem wir die besten dieser Arbeiten — die Belle Ferronnière des Louvre, die Dame mit dem Wiesel der Sammlung Czartoryski, das weibliche Bildnis der Liechtensteingalerie, die größere Verkündigung in den Uffizien — hervorheben und von ihnen aussagen, daß sie verhältnismäßig den eigenhändigen Arbeiten Leonardos am nächsten kommen, so haben wir ihnen Ehre genug erzeigt. Wollten wir sie aber Leonardo selber zuschreiben, so würden wir damit nur das Niveau der Gesamtleistung seines Lebens herabdrücken. Leider müssen wir es freilich fortgesetzt erleben, daß das Qualitätsgefühl bei den hitzig erörterten Echtheitsfragen zu Schaden kommt (wodurch dann natürlich wieder im fatalen circulo vitioso die Stilkritik verblödet). Die Erfolge der letzten Jahrzehnte lassen es erhoffen, daß der einst so völlig verwirrte Kunstschatz der Leonardonachfolge in Zukunft übersichtlich geordnet werden möge. Dazu hat Seidlitz sein redliches Teil beigetragen. Immerhin läßt sich gegen seine Bestimmungen noch einiges einwenden. Wenn dieses hiermit geschieht, so sei damit kein anderes Ziel verfolgt, als das, den Faden der Unterhaltung über ein unerschöpfliches Thema etwas weiter zu spinnen.

Wie mir scheint, hat Seidlitz die Bedeutung des Ambrogio de Predis übertrieben und seine Tätigkeit zu weit ausgedehnt, um dafür z. B. Bernardino de'Conti zu kurz kommen zu lassen. Und doch gehört der eine wie der andere zu den stilkritisch ziemlich fest zu packenden Persönlichkeiten.

Von Ambrogio haben wir nur zwei bezeichnete und datierte Gemälde, die Bildnisse des jungen Archinto von 1494 in der Londoner Nationalgalerie und des Kaisers Maximilian von 1502 im Wiener Hofmuseum. Dazu kommt als urkundlich beglaubigt die Londoner Felsenmadonna, die Seidlitz mit gutem Grunde in die Jahre 1491—1494 versetzt und an welcher Predis zum mindesten unter allen Umständen mitgearbeitet hat, — es fragt sich nur in welchem Umfange. Zunächst dürfen wir wohl die beiden musizierenden Engel, weil von geringerer Qualität als das Hauptbild und weil mit den anderen beiden Bildern in charakteristischen Einzelheiten auffallend übereinstimmend, als gesicherte, eigenhändige Arbeiten für Predis in Anspruch

nehmen. Von diesen Gemälden ist auszugehen; ihre Eigentümlichkeiten müssen uns bei allen weiteren Zuschreibungen leiten. Dabei genügt es nicht, allgemeine Eigenschaften, wie z. B. scharfe Profilstellung vor dunklem Grunde oder harte und doch unsichere Zeichnung hervorzuheben, denn solche Eigenschaften finden wir auch bei anderen Meistern dieses Kreises wieder. Aber Gott sei Dank verrät uns die malerische Handschrift Ambrogios noch einige schätzenswerte Einzelheiten. Die Augäpfel auf diesen Bildern sind besonders glasig; bei den Profilköpfen des Kaisers und des lautespielenden Engels bemerken wir nach Morellis sehr richtigem Hinweis im äußeren Augenwinkel einen auffallenden kleinen keilförmigen Lichtstreif. Die Haarmassen sind ähnlich wie bei deutschen Meistern in breiten Massen sanft gewellt, worauf dann mit spitzem Pinsel äußerst subtil die allerfeinsten hellen Einzelhaare gesetzt sind. Die Hände haben dünne, etwas gespreizt gestellte Finger und lassen bei ziemlich oberflächlicher Modellierung doch die Gelenke an den richtigen Stellen wohl erkennen. Die Untermalung, die den Ton des Inkarnates in den Schatten bestimmt, scheint bei dem Archinto und dem Londoner Engelpaar von kühl grauem Ton, beim Kaiser Max ähnlich, doch etwas bräunlicher gewesen zu sein. — Wir gewinnen aus der Qualität dieser Bilder den Eindruck eines zwar mittelmäßigen, aber geschickt und säuberlich arbeitenden schmiegsamen Meisters, der von der älteren Mailänder Schule einiges beibehalten und im übrigen Leonardos maßgebenden Einfluß erfahren hat, — wie es uns die urkundlichen Nachrichten bestätigen, die uns ferner über seine intime Verbindung mit dem herzoglichen Hofe, die wir schon aus dem Kaiserbildnis entnehmen konnten, weiteres mitteilen. Von einem solchen Meister mit den geschilderten Eigentümlichkeiten läßt sich nun eine ganze Gruppe von Bildnissen nachweisen, die ich — ne longum sit — nicht noch einmal aufzählen will, eine Gruppe, unter der das Hauptstück der vielbewunderte reizende Profilkopf der jungen Edeldame in der Ambrosiana sein dürfte [1]). Weiter aber rührt von ihm höchst wahrscheinlich die Madonna Litta der Petersburger Ermitage her — über die ich nur aus Mangel an Autopsie mit dem bestimmten Urteil zurückhalten muß — und schließlich mit Sicherheit die Londoner Felsenmadonna, bei der die Qualität der Arbeit sich allerdings unter den Augen (und der Korrektur?) Leonardos auf eine besondere Höhe erhoben hat, — ohne daß damit indessen das Niveau der eigenhändigen Arbeit Leonardos erreicht wäre. — Schließlich findet man die Hand desselben Meisters auch neben anderen Miniatoren (Cristoforo de Predis,

[1]) Ein Profilkopf, der dieser Gruppe angehört, der Knabe mit roter Kappe in der Weberschen Galerie in Hamburg, dürfte nach Analogie mit einer Mailänder Münze jener Zeit kein anderer als der junge Giangaleazzo Sforza sein. Schon die kostbare Perle an seiner Kappe deutet auf hohen Rang.

Ant. da Monza) in einigen schönen Bilderhandschriften wieder, z. B. in der Sforziada Simonettas und im libro d'ore der Bona Sforza im Britischen Museum, in dem Donatus der Trivulziana usw.

Dagegen vermag ich denselben Maler schlechterdings nicht wiederzufinden in dem Auferstehungsbilde der Berliner Galerie und ebensowenig in der Pala Sforzesca der Brera, die Seidlitz gleichfalls dem Preda zuweist. Die Auferstehung, ein schwerfälliges leonardeskes Schulbild, könnte man ihrem Werte nach wohl auf eine Stufe mit Predas Leistungen stellen, doch erinnert sie in ihrem Charakter und in manchen Einzelheiten der Zeichnung und des Kolorites viel mehr an gewisse Arbeiten der Reifezeit Boltraffios, z. B. an dessen Budapester Madonna. Auch in der Pala Sforzesca tritt uns eine andere Persönlichkeit entgegen. Abgesehen von der allgemeinen Schulverwandtschaft vermag ich k e i n e e i n z i g e der charakteristischen Eigentümlichkeiten Predas hier wiederzufinden. Es scheint mir auch völlig ausgeschlossen zu sein, daß derselbe Mann, der eben noch den Archinto und die Felsenmadonna gemalt hat, im selben oder nächsten Jahre — 1494 oder 1495 — in die primitive Unbeholfenheit der großen Pala zurückgesunken sein sollte, um dann wieder so anmutige Dinge zu schaffen wie die Bildnisse der Ambrosiana und die Madonna Litta. Nein, der Meister der Pala ist von Predis scharf zu trennen, ein schwerblütiger Gast, der mit ungelenker Hand bedächtig diese mürrisch-blickenden Heiligen schuf, denen doch eine gewisse plumpe Größe nicht abzusprechen ist. In ihm steckt noch viel mehr Altertümliches, Pedantisches als in Preda, vieles, das durch die ganz äußerlichen ungeschickten Anlehnungen an Leonardo durchaus nicht überwunden worden ist. Von derselben Hand rührt selbstverständlich die Madonna mit dem Stifter in der Sammlung Cora in Turin her und die kleinere Madonna mit Stiftergruppen der Sammlung Donaldson in London, wo die Haltung der Hauptfigur mit der Pala Sforzesca übereinstimmt [2]). Früher habe ich in diesen Fällen Bernardino dei Conti zu erkennen geglaubt, dem diese Bilder immerhin näher stehen als Preda, doch habe ich mich seither eines besseren belehren lassen und meine, daß man die Gruppe mit den dahin gehörigen Zeichnungen einstweilen in Quarantäne belassen sollte, indem man sie mit Malaguzzi Valeri bis auf weiteres als Arbeiten des M a e s t r o d e l l a P a l a S f o r z e s c a bezeichnet. Es wäre nicht zu verwundern, wenn dieser Meister sich eines Tages als A n t o n i o d a M o n z a entpuppen sollte, an den sich Venturi angesichts der Pala erinnert fühlte.

Für B e r n a r d i n o d e' C o n t i steht uns als Basis der Untersuchung ein reichlicheres Material an datierten und bezeichneten Bildern

---

[2]) Letzteres Bild erschien auf der Burlington Exhibition of Milanese pictures London 1898, Nr. 6.

zur Verfügung. Zu den acht bei Seidlitz I S. 272 angeführten datierten Gemälden sind noch hinzuzufügen: das männliche Bildnis des Museums zu Varallo, das die Jahreszahl 1504 trägt und schließlich die Madonna der Brera von 1522 mit dem (namentlich von Marco d'Oggiono) mehrfach wiederholten Motive der sich liebkosenden Knaben Jesus und Johannes. Eine seltsam verschlungene Vorgeschichte hat dieses Bild. Zuerst wurde es von Bode in der Gazette d. B.-A. 1889, S. 408, als im Neuen Palais in Potsdam befindlich in die Literatur eingeführt. Zehn Jahre später war es in den königlichen Schlössern nicht mehr aufzufinden. Dagegen tauchte ein solches — oder dasselbe? — Bild in seiner mailändischen Heimat auf einmal in der Sammlung Bonomi Cereda wieder auf, aus deren Resten es von den Erben der Signora Cereda 1899 der Breragalerie geschenkt wurde. Unter den undatierten Gemälden, um die sich die so gewonnene grundlegende Liste vermehren läßt, wäre namentlich ein großes Halbfigurenbildnis einer Dame im Schloß Ferrières hervorzuheben (nicht zu verwechseln mit dem ebendort befindlichen Porträt der Isabella Sforza von Preda) und die Fresken im Santuario der Madonna del Sasso bei Locarno, die zuerst im Katalog der Burlington Exhibition von 1898 mit vollem Recht für Bernardino in Anspruch genommen wurden. Der Künstler, dessen Persönlichkeit uns aus diesen Bildern entgegentritt, ist ein so unbeholfener kümmerlicher Geselle, daß es sich kaum der Mühe lohnen würde, sich mit ihm zu befassen, wenn es nicht erforderlich wäre, das Wirrsal der Anschauungen über die Leonardonachfolge nach Möglichkeit aufzuklären. Merkwürdigerweise hat noch Berenson in seinen Milanese Painters, von Morellis Vorgang verleitet, mit den typischen echten Bildern die heterogensten Dinge unter Bernardinos Namen vereinigt, z. B. die Budapester Madonna Boltraffios, die Madonna Litta, die weichliche, ziemlich schwache Karlsruher Madonna, die der Schule der Piazza angehören dürfte, die Pala Sforzesca usw. — Das geringste dieser Bilder ist immer noch zu gut für Bernardino, dem in der Schule Leonardos sein Plätzchen ganz unten angewiesen werden muß. Seine bezeichneten Bilder, von denen wir auszugehen haben, weisen individuelle Merkmale genug auf, die es ermöglichen, Bernardino mit ziemlicher Sicherheit wiederzuerkennen: die bei Profilbildnissen tiefsitzenden Augen mit herabgezogenem äußerem Winkel, die Haarbehandlung in einzelnen harten Strähnen, die plumpen Hände mit kleinen runden Nägeln, die ins Violette spielenden grauen Schatten des Inkarnates, das hilflose Ungeschick der Körperzeichnung, das sich bei den Gesichtern und namentlich bei den Kinderakten als gänzlich unfähig zur klaren Durchmodellierung der Formen erweist [3]). Das einzige auf den ersten Blick verhältnismäßig gut wirkende

[3]) Darum wäre immerhin anzuerkennen, daß Contis Profilbildnisse, im Umriß offenbar ängstlich der Natur nachgeahmt, »ähnlich« gewesen sein mögen. Diese bescheidene Qualität mag ihren Autor bei Hofe eingeführt haben.

Bild Bernardinos, die stillende Madonna der Sammlung Poldi Pezzoli (Cat. 639) offenbart sich als eine plumpe Nachahmung der Madonna Litta. Es geht unmöglich an, beide demselben Meister zuzuschreiben. Wenn wir nun, abgesehen von dem bereits erwähnten Miniaturmaler Antonio da Monza, noch Francesco Napoletano erwähnen, dessen bisher bekannte Bilder soeben Seymour de Ricci im Burlington Magazine (XVIII, 24) veröffentlicht und besprochen hat, so haben wir jenen Kreis der Leonardoschule bezeichnet, der für die Stilkritik die größesten Schwierigkeiten bietet — eben wegen der Unselbständigkeit und Farblosigkeit der ihm angehörenden Personen. Zwischen de Predis, Bernardino de'Conti, dem Meister der Pala Sforzesca, Antonio da Monza und Francesco Napoletano gehen die Beziehungen hin und her. Sie weisen auch manchmal zu den übrigen Meistern des Leonardokreises hinüber, die indessen doch als relativ freiere, selbständigere Persönlichkeiten leichter zu fassen sind.

Unter ihnen ist nur Boltraffio mit den vorgenannten hier und da verwechselt worden, obwohl er eigentlich schwer zu verkennen ist mit seinen breiten phlegmatisch blickenden Schönheitstypen, die sich in organischer Weiterentwicklung von der Weichlichkeit seiner Frühbilder bis zu der gefestigten Form der späteren Madonnen oder der Belle Ferronnière des Louvre wohl verfolgen lassen. (Bei der Belle Ferronnière wäre übrigens anzumerken, daß das auffallend rötliche Reflexlicht unten auf der linken Wange von einem Restaurator verstärkt wurde.)

Charakteristisch für Boltraffio sind ferner die äußerst schlanken, in den Frühwerken spindeldünnen Finger und das volle runde Kinn, das sich in den späteren Bildern zu ungewöhnlicher Mächtigkeit entwickelt. Ein charakteristisches Beispiel für die Verwechselung Boltraffios mit den Meistern des vorhergenannten Kreises bietet gleich Seidlitz, indem er die stillende Madonna der Sammlung Poldi Boltraffio zuweist, während die fahlen, erdigen Schatten des Inkarnates, die unbeholfene Modellierung des Madonnenkopfes, ihre breiteren Finger und anderes mehr deutlich genug für Conti sprechen. Wie Boltraffio sich mit der Madonna Litta oder deren Urbild von Leonardos Hand — denn ein solches muß man jedenfalls annehmen — abfand, zeigt uns das kleine frühe Madonnenbild im Castello, ein typischer Boltraffio der Frühzeit, der den von Seidlitz I S. 275 genannten Bildern anzureihen wäre. Dagegen sollte man das Lünettenfresko in S. Onofrio in Rom, das Seidlitz dem Cesare da Sesto zuweisen möchte, doch nur mit Morelli dem Boltraffio belassen. Seine Komposition ist nichts anderes als die Variante eines Typus, den Boltraffio in verschiedenen Madonnen (des Kaiser Friedrich-Museums, der Sammlung Poldi und der Londoner National Gallery) behandelt hat. Daß der auferstehende Christus des Kaiser Friedrich-Museums unter der Leonardo-

schule dem Boltraffio am nächsten steht, war bereits bemerkt. Von Leonardo kann bei ihm natürlich im Ernst nicht die Rede sein.

Giampietrino gilt als der Meister einer wohlbekannten Gruppe leonardesker Schulbilder, der außer zahlreichen Halbfiguren schöner Büßerinnen z. B. auch die Leda in der Sammlung des Fürsten Wied angehört, die Seidlitz ohne zwingenden Grund als eine Kopie nach G. anführt. Es verschlägt nicht viel, ob man diese Bilder nun auf Giampietrino tauft oder, wie es früher in einigen Fällen geschah, auf Salaino, — denn für beide Bezeichnungen fehlt es an einer urkundlichen Begründung. Auch Melzi, der treue Genosse des greisen Leonardo in seinen letzten Lebensjahren, ließ sich bisher nicht als der Meister irgend eines Gemäldes zwingend nachweisen, während die eine Zeichnung der Ambrosiana, die seinen Namen trägt, die Möglichkeit zuläßt, von dieser Seite aus seiner Arbeit weiter nachzuspüren.

Von den oberitalienischen Meistern, die sonst noch Leonardos Einfluß erfahren haben, müssen Luini, Sodoma und Gaudenzio Ferrari billigerweise an erster Stelle genannt werden. Luini, der augenscheinlich von Borgognone seinen Ausgang genommen hat, was seine früheren Arbeiten deutlich merken lassen, ist später in der einträglichen Trivialisierung leonardesker Schönheitstypen aufgegangen, deren mattesten modernen Abklatsch wir in der Florabüste des Herrn Lucas kennen gelernt haben. Sodoma, der sich nur im allgemeineren Sinne von Leonardo inspirieren ließ, ist mit Recht in unserer Monographie nur hier und da gestreift worden. In einem ähnlich losen Verhältnis zu Leonardo steht Gaudenzio Ferrari, der seiner Abstammung und Schule nach vielmehr den piemontesischen als den Mailänder Malern im engeren Sinne beizuzählen ist. Ein Schulverhältnis zu Bramantino läßt sich für ihn nicht nachweisen. Wohl steht er ihm in seinen frühen Arbeiten nahe, doch näher noch dem Macrino d'Alba; ferner aber scheint er, nach den mehrfachen Anklängen an Perugino zu schließen, in jungen Jahren in Umbrien gewesen zu sein. Dem Kreise Leonardo naht er erst als gereifter Meister, nachdem Leonardo selber Mailand längst verlassen hatte. Am frühesten begegnet uns bei ihm ein leonardesker Greisentypus in den Terrakottaplastiken des Sacro monte zu Varallo (1520—1523). Dann modifiziert sich — namentlich während seines Aufenthaltes in Vercelli — sein Madonnentypus vorübergehend im Anklang an Leonardo — oder Luini. Doch hat er sich später, und zwar gerade in seiner Mailänder Zeit, wieder gänzlich von Leonardo entfernt, dem er innerlich niemals nahe gekommen war.

Nachdem wir somit, Seidlitz folgend, die Kreise der echten Leonardowerke und seiner nächsten Schüler und Nachfolger flüchtig umschrieben haben, wäre noch kurz der Plastik zu gedenken. Mit Recht weist Seidlitz die willkürlichen Zuschreibungen Bodes zurück, wobei es ein glücklicher Zufall fügte, daß er sich mit der wächsernen Flora des Kaiser Friedrich-

Museums — pro pudor! — nicht mehr auseinanderzusetzen brauchte. Genug, — dieser Fall hat schon seit einiger Zeit aufgehört, ein wissenschaftlicher zu sein.

Die welthistorische Bedeutung Leonardos innerhalb der Kunstgeschichte hat Seidlitz stark gefühlt und schon auf dem Titel seines Buches betont (zwischen dem Namen und dem »Wendepunkt« möchten wir gern das Wörtchen »und« sehen). Sehr überzeugend ist Leonardos Hervorgehen aus der Schule Verrocchios geschildert und fein ist der Unterschied gefühlt zwischen der Wirkung Leonardos in die Nähe und in die Ferne. So wenig im ganzen genommen die Nahwirkung, wie sie uns in der Mailänder Schule entgegentritt, befriedigt, so bedeutungsvoll ist Leonardos Fernwirkung — z. B. bei Correggio. Man möchte dieser Fernwirkung gerne eine in sich gerundete Betrachtung gewidmet sehen. Einige der größesten Namen der Kunstgeschichte wären dabei zu nennen.

Ein besonderes großes Verdienst möchten wir in dem siebenten Buche der Seidlitzschen Monographie erblicken, das dem Forscher Leonardo gilt. In einem wohlgeordneten klar vorgetragenen Referat werden wir hier auf Grund der bisher publizierten Manuskripte über die wissenschaftliche Tätigkeit des einzigen Mannes unterrichtet — was dem Kunsthistoriker besonders deswegen willkommen sein muß, weil seine Fachstudien ihn nicht auf diese Gebiete führen —, die sich von der künstlerischen Tätigkeit trennen lassen, sogar getrennt werden müssen. Denn hier sind ganz verschiedene, ja, einander widersprechende Fähigkeiten des menschlichen Wesens am Werke. Als das größeste Problem der Persönlichkeit Leonardos (und weniger anderer Großen) ist es anzusehen, daß überhaupt ein und derselbe Mensch zugleich so sehr Künstler und so sehr wissenschaftlicher Forscher sein könne, ohne daß die eine Tätigkeit die andere zu ihrem Schaden modifiziere. Das aber ist bei Leonardo nicht der Fall, denn bei ihm hat der Forscher dem Künstler nur Zeit weggenommen, sonst aber nichts. Die Wahrheit im schlichten Sinne, die Seidlitz als Schlußwort unter sein Buch setzt, ist Ziel des Forschers. Die Wahrheit dagegen, die wir im Werk des Künstlers verehren, ist eine ganz andere Sache.

G. Pauli.

The Mond Collection. An appreciation by **J. P. Richter, Ph. D.** With numerous illustrations in photogravure and half-tone. Zwei Bände und ein Portfolio. London, John Murray, 1910.

Den großzügigen Charakter, der Ludwig Monds ganzes Schaffen, seine Tätigkeit für sich und für die Allgemeinheit auszeichnet, trägt auch

die Gemäldegalerie, die er gesammelt hat, zur Schau und nicht minder das prächtige Werk, das in vorzüglichen Reproduktionen und in einem wissenschaftlichen Verzeichnisse ein Gesamtbild dieser Schätze geben soll, wenn die kostbarsten Stücke der Sammlung nach dem Willen des Besitzers in den glanzvollen Sälen der Londoner National-Gallery zerstreut sein werden. Jean Paul Richter, den Dr. Mond mit klugem Bedacht als Berater für seine Gemäldeankäufe gewählt hatte, ist von ihm auch mit der Abfassung des Kataloges seiner Sammlung betraut worden. Die geschickte und sachverständige Auswahl Richters ist im Laufe der Jahre von den zahlreichen Liebhabern und Forschern, die Dr. Monds gastliches Haus besucht haben, anerkannt worden. Die Authentizität und der hohe künstlerische Wert der Mondschen Gemälde sind, so viel ich weiß, nicht bestritten worden, sowie auch Richters Zuschreibungen der einzelnen Bilder an die verschiedenen Meister, deren Namen sie jetzt tragen, fast durchgehends von der Forschung bestätigt worden sind. Der Mondschen Sammlung, die sich fast ausschließlich aus Gemälden italienischer, im besonderen oberitalienischer Meister des 15. und des 16. Jahrhunderts zusammensetzt, ist in der Schätzung der Sachverständigen seit langem ihr Platz in der ersten Reihe der modernen Privatgalerien angewiesen worden.

Richters kritisches Verzeichnis in zwei prachtvoll und mit Geschmack gedruckten, starken Bänden, das von zahlreichen vorzüglichen Heliogravüren in den Bänden und in einer besonderen Mappe begleitet wird, behandelt die einzelnen Stücke der Sammlung mit eingehendster Gründlichkeit. Der Verfasser hat sich bemüht, durch genaue Angaben der Farben und durch exakte Bemerkungen über die Erhaltung der Bilder die Lücken, die die Betrachtung der Abbildung in der Vorstellung des Beschauers läßt, nach Möglichkeit auszufüllen. Der Text gibt dann ausführliche kunsthistorische und kritische Erörterungen über den Künstler und über den Platz, den das betreffende Werk in seiner Entwicklung einnimmt. Die Einleitung verbreitet sich über die Geschichte des Bildersammelns und über Bilderankäufe großer öffentlicher Galerien, im besonderen der Londoner National Gallery. Man wird es dem Verfasser kaum verübeln dürfen, daß er hier etwas pro domo spricht, man wird auch die Zärtlichkeit, die er den von ihm gewiß oft unter großen Schwierigkeiten erworbenen und lange Jahre gepflegten und studierten Kunstwerken entgegenbringt, ganz begreiflich und nicht unberechtigt finden, ebenso wie seine pietätvolle Verehrung für Giovanni Morelli. Dem Unbefangenen wird allerdings dabei recht deutlich zum Bewußtsein kommen, wie sehr diese Dinge, die Parteinahme für oder gegen Morelli und seine »Theorien« der Vergangenheit angehören. Man wird freilich auch bezweifeln dürfen, ob das vornehme Ignorieren der gesamten übrigen Forschung gerade bei der Abfassung eines solchen kritischen

Verzeichnisses, das doch wesentlich und in erster Linie zusammenfassen und berichten soll, am Platze war. Die Kenntnis der eigenen Ansichten und Anschauungen eines so vorzüglichen und erfahrenen Kenners, wie der Verfasser es ist, wird dem Leser darum nicht weniger interessant und lehrreich sein.

Ganz besonderen Wert hat der Verfasser auf die ikonographische Erklärung der dargestellten Gegenstände gelegt. Die in den Bildnissen wiedergegebenen Persönlichkeiten sind mit ausführlichen Biographien bedacht, und ebenso eingehend wird die christlich-symbolische Bedeutung der religiösen Darstellungen untersucht. Der Verfasser ist durch seine langjährigen Studien über altchristliche Kunst mehr als sonst die Kenner der italienischen Renaissance befähigt und geneigt, auf diese Seite der Kunstforschung einzugehen. Ich kann mich aber des Eindruckes nicht erwehren, daß er hierin nicht selten wohl zu weit gegangen sei, daß er ikonographische Prinzipien, die wohl für die älteste christliche Kunst strenge Geltung haben, auf spätere Zeiten überträgt, die den Künstlern, die zumeist, wie wir wissen, recht geringe theologische Tendenzen hatten, doch eine ganz andere persönliche Freiheit ließen, rein künstlerische Absichten zur Erscheinung zu bringen. Der altchristliche Symbolismus dringt in die Renaissancekunst doch nur als stark verblaßte Tradition ein, die nur selten durch besondere theologische Anweisungen aufgefrischt wird. Man kann häufig genug beobachten, wie willkürlich einzelne Künstler religiöse Motive behandeln und mit ganz weltlichen, heidnisch-mythologischen, oft recht gegensätzlichen Elementen mischen. Wir wissen ja auch, daß bei strengen Geistlichen — man braucht dabei nicht nur an Männer wie den h. Bernardinus oder Savonarola zu denken — die zu freie künstlerische Darstellung religiöser Gegenstände oft genug Anstoß erregt hat. Moderne Sentimentalität und symbolische Rhetorik lag den kraftvollen Meistern der Renaissance durchaus fern. Wollte man mit Richter (S. 551) in den Kirschen, die dem Christkinde in Francias Gemälde gereicht werden, eine symbolische Andeutung des Blutes Christi sehen, dann würde man auch für die Birnen, Pfirsiche und Gurken, die z. B. Crivelli in den Händen des Christkindes und am Thron der Madonna reichlich anzubringen pflegt, ebenso wie in sehr vielem anderen recht weltlichen Beiwerk einen symbolischen Sinn suchen müssen. Sollten die Kirschen nicht von Francia, wie von Tizian in seinem berühmten Gemälde, aus rein künstlerischen Gründen als roter Farbenfleck, der ihnen gerade an dieser Stelle für die Farbenkomposition notwendig schien, gewählt worden sein? Ich muß es mir versagen, auf weitere Einzelheiten, z. B. auf die mehr als bedenkliche Hypothese des Verfassers, daß Albrecht Dürer eine Komposition Girolamos dai Libri für eine Gestalt seiner »vier Apostel« benutzt habe (S. 274), einzugehen. Durch seine äußere Form und durch den gelehrten

Inhalt des Textes ist das Werk Richters wohl zu einem der prächtigsten und wertvollsten Sammlungskataloge, die bisher erschienen sind, geworden, zu einem schönen Denkmal der Sammlertätigkeit des genialen und freigiebigen Besitzers. *P. K.*

Graphische Kunst.

Blasius Höfel. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst und Verzeichnis seiner Werke. Von **Josef Wünsch.** Mit 14 Tafeln. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1910. 4°.

Der Wiener Blasius Höfel verdankt seinen Ruhm und den besten Teil seines Werkes dem Bestreben, dem befürchteten Siegeslauf der Lithographie durch die Propagierung eines durch die Möglichkeit hoher Auflagen gleich billigen Reproduktionsverfahrens zu begegnen. Ein solches erblickte er im Holzschnitte, und so wurde er, an die Engländer und Gubitz anknüpfend, der Begründer des neueren Holzschnittes in Österreich. Mit Gubitz ist Höfel in Parallele zu stellen. Von den Unger trennt ihn nicht nur die Zeit, sondern auch der Gesichtspunkt, unter dem er sich dem Holzschnitte zuwendete. Des älteren Unger Motive waren hauptsächlich technischer Natur. Er spricht ausdrücklich im Begleittexte zu den Fünf Figuren von dem Nutzen, den die Einführung des Holzschnittes den Buchdruckern gewähren könnte, wobei er offenbar auf die Herstellbarkeit des Bildes und des Textes in einem Druckvorgange anspielt. Höfel bestimmen zunächst sozialpolitische Erwägungen: er will eine Reproduktionstechnik in Aufnahme bringen, die nicht wie die Lithographie den zwischen dem erfindenden Künstler und dem Drucker stehenden Erzeuger der Druckform überflüssig macht. Daneben laufen Versuche in einigen anderen Techniken, dem Polytypenstiche, der mittelst geschnittener Letternbleiplatten die Wirkung der Schabkunst erreichen sollte, und der numismatischen Guillochierung, ja selbst den Solnhofener Stein wollte er für den Formerzeuger retten, indem er ihn durch Hochätzung zum Hochdrucke präparierte. Es wäre interessant zu wissen, ob er in der neu auftauchenden Daguerreotypie eine Gefahr für seine Berufsgenossen ahnte. Die Zurückdrängung der graphischen Künste auf ihr ursprüngliches Gebiet durch die auf die Photographie gegründeten Verfahren hat Höfel nicht mehr erlebt. Er starb 1863, 71-jährig. Bisher hatten allein lokalgeschichtlich interessierte Kreise mit dem Leben Höfels sich befaßt, nun beschert uns Josef Wünsch eine eingehende und reichdokumentierte Biographie des merkwürdigen Mannes, die seiner Lebensarbeit von einer höheren Warte aus gerecht wird. Was dem Verfasser an Nachrichten über den Künstler erreichbar war, hat er liebevoll zusammengetragen und mit geschickter Hand zu einem farbenreichen und gut lesbaren Lebens-

bilde verarbeitet. Zuweilen erweitert es sich zu einem Kulturbilde aus dem vormärzlichen Österreich, in dem lehrreichen Abschnitte über die Geschichte des Kupferstiches in Wien (S. 17ff.) greift die Darstellung auch auf ältere Epochen zurück. Eine Zusammenstellung von Biographien der Schüler Höfels folgt den Spuren seiner Wirksamkeit bis fast in unsere Tage. An die Lebensgeschichte des Künstlers schließt der Katalog seiner Werke. Daß sein Verfasser mit Lust und Liebe an der Arbeit war, merkt man der Zusammenstellung bei jeder Nummer an. Das Hauptinteresse nehmen auch hier die Schnitte in Anspruch. Da stehen auf der einen Seite die kleinen Dinge, die der Tag verlangte, Vignetten, Neujahrswunsch-Enthebungskarten und ähnliches; auf der anderen die Bravourstücke: die alte Frau nach Waldmüller, der Elfenbeinschnitt mit der siebenten Plage in Ägypten nach Le Keux, die zeigen sollten, was sich leisten ließe, und deren Ausgabe dann der bange und vergebliche Ausblick folgt nach Bestellern ähnlicher Arbeiten. Dasselbe Schauspiel bei den Farbenholzschnitten. Voran geht hier der Christuskopf nach dem Gemälde J. Hübners, von 21 Platten gedruckt und in einem Exemplare erhalten — die Nachfrage begnügte sich mit Abbildungen von zu verlosenden Wohngebäuden, Blättern größten Formats, als Lotterieplakate von 9—13 Platten gedruckt. Ein Unstern waltete über Höfel dem Holzschneider. Mit dem Tonschnitte kam er zu früh, — die technischen und wirtschaftlichen Bedingungen für seine Verwendung in der illustrierten Zeitschrift, die sich seiner später bemächtigte, waren noch nicht gegeben; und das Problem des Farbendruckes, sowohl des der Nachahmung von Gemälden als des der Plakatkunst dienenden, griff der Künstler außerdem auch am falschen Ende an: der Steindruck hat es nach Höfels Tode einfacher und billiger gelöst. Der Anordnung der Blätter im Kataloge ist ihre Technik zugrunde gelegt. Die Gruppe der Stiche mit 146 Nummern zerfällt in die Unterabteilungen der religiösen und der profanen Darstellungen, der Porträte und der Almanachillustrationen, die Schnitte, 62 an der Zahl, bei welchen die schwarzen von den farbigen getrennt wurden, ordnen sich nach demselben Einteilungsgrunde. Seine strengere Einhaltung, der zufolge der nach Steinle geschnittene Buchschmuck zu Thomas' a Kempis Nachfolge Christi seinen Platz besser als unter den heiligen Darstellungen am Anfange der Gruppe an ihrem Ende unter den Buchillustrationen gefunden hätte, hätte die Übersichtlichkeit nur gefördert. Ihr zuliebe hätte auch auf die zu J. v. Remekházys »Feldblumen« gehörigen Schnitte, die, obschon sich auch einige farbige darunter befinden, unter den schwarzen aufgeführt worden waren, in der Gruppe der Farbschnitte nochmals verwiesen werden sollen. Die Beschreibung der einzelnen Blätter ist mit großer Gewissenhaftigkeit durchgeführt und erschöpfend. Eine leichte Inkonsequenz macht sich zuweilen in der Fassung der Titel bemerkbar, unter denen die einzelnen

Blätter im Kataloge aufgeführt sind. Ein Beispiel: daß die Worte »Der Leichnam Christi von Maria beweint« (Nr. 4) die Beschreibung des Verfassers geben, ist klar, da der gestochene Titel »Der Leichnam Christi« in der Folge ausdrücklich angeführt wird. Nicht so sicher fühlt man sich dem Titel von Nr. 18 »Die Errichtung des Kreuzes am Erzberge« gegenüber, obschon seine sprachlich unrichtige Fassung darauf raten läßt, daß damit die gestochene Legende wiedergegeben wurde. Betreffs des Umfanges der Schrift, nach der der Benutzer den Zustand des Stiches bestimmen soll, sollte aber nicht der geringste Zweifel möglich sein. Dies nur beiläufig, derartige Kleinigkeiten sind außerstande, den Wert der angezeigten Arbeit zu beeinträchtigen. Der Verlag hat bei der Ausstattung des Buches sein Bestes getan. Vierzehn sorgfältig hergestellte Tafeln versuchen von der Kunst Höfels eine Vorstellung zu geben. Mit Bedauern vermißt man eine Probe seiner farbigen Schnitte. Das Fehlen dieser Probe ist dem Vernehmen nach auf die außergewöhnlichen Herstellungskosten einer annehmbaren Nachbildung zurückzuführen. *Heinrich Röttinger.*

Verlag von L. Schwann, Kgl. Hofbuchhandlung in Düsseldorf

Soeben erschienen:

Friedrich Joachim Stengel

ein Meister des deutschen Barockbaues (1694–1787)

Von KARL LOHMEYER

(Mitteilungen des historischen Vereins für die Saargegend. Heft XI.)
4°. Mit 12 Tafeln und 71 Abbildungen im Text.

Preis broschiert Mark 8.—, elegant gebunden Mark 10.—

Zum erstenmal haben wir hier den Bildungsgang eines der großen Barock-Architekten klar vor Augen, dank der Auffindung eines handschriftlichen Lebenslaufes. Friedrich Joachim Stengel, geboren im Jahre 1694 in Zerbst, stand im Dienste zahlreicher kleiner Höfe Mitteldeutschlands und schuf als vielbegehrter, tonangebender Baumeister in Saarbrücken, Fulda, Biebrich, St. Johann a. d. Saar, Dornburg und Usingen zahlreiche Bauten, die zu den echtesten und geistvollsten ihrer Zeit gehören und in dem glänzend illustrierten Werke eingehend gewürdigt werden. Die sorgfältige Arbeit wird sich in unseren Tagen, da die Schmähung des Barocks einer verständnisvolleren Auffassung gewichen ist, sicher den lebhaften Beifall aller Kunstfreunde erringen.

Technische Mitteilungen für Malerei

Offizielles Publikationsorgan
der deutschen Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren

Unentbehrlich für jeden Fachmann

Abonnementspreis nur 6 Mk. pro Jahr.

Verlag Buchdruckerei B. Heller, München, Herzog-Maxstr. 4

Die Zeitschrift für bildende Kunst

mit Kunstgewerbeblatt, Kunstchronik und Kunstmarkt

ist nicht nur die älteste, sondern auch die wohlfeilste Publikation ihrer Art; denn für den Abonnementspreis von halbjährlich **16 Mk.**, jährlich **32 Mk.**, erhält der Abonnent im Jahre:

12 Monatshefte von je 44 Seiten mit vielen Abbildungen und insgesammt 24—30 Kunstbeilagen (Original-Radierungen, farbige Künstlerholzschnitte der besten deutschen und ausländischen Graphiker usw.) — 40 Wochennummern des Beiblattes »Kunstchronik« 40 Wochennummern des Beiblattes »Kunstmarkt«

Probenummern mit den Originalradierungen (Preis sonst 3 Mk.) sendet der unterzeichnete Verlag **unberechnet** gegen Vergütung des Portos von 30 Pfg.
Abonnements nehmen alle Buch- und Kunsthandlungen, sowie der unterzeichnete Verlag entgegen.

E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

INHALT.

Seite

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.